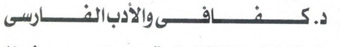
فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى



- د. كفافى والأدب الفارسى
- بنية الارتداد الكاشف فى قصص نجيب محفوظ
- الإطلاق والتحول بين النص القرآنى والنص الشعرى مقارنة دلالية.
- الشخصية اليهودية بين الوحدة والتعدد.
- البناء النفسى للشخصية الرومانسية فى روايات محمد عبد الحليم عبد الله.
- التحليل السيميوطيقى للنص الروائى (عصر الليمون نموذجًا).
- خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند كارم محمود فى المسرح الغنائى والصور الغنائية.

الجزء العشرين

سبتمبر ٢٠٠٣



رابطة الأدب الحديث

قواعـد النشـر بالإصدار

• يقبل إصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة التراثية والصيغة الحداثية.

رئيس مجلس إدارة الرابطة
أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي
عضو مجلس الإدارة والمشرف على الإصدار
أ.د. حسن البنداري
رابطة الأدب الحديث
٦ شارع بنك مصر - القاهرة.
ت: ٣٩٣٤٦٩٥

لوحة الغلاف

للفنان الفرنسي

موريس ليوربت

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن : رابطة الأدب الحديث

القاهرة : ٦ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت : ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. محمد عبد المنعم خفاجي

فكر وإبداع

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٣٠ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

الجزء العشرون



مستشارو الجزء العشرين

- أ.د. أحمد كشك
- أ.د. اعتماد علام
- أ.د. رتيبة الحفنى
- أ.د. رضا رجب
- أ.د. زين نصار
- أ.د. سامى نصير
- أ.د. صبرى إبراهيم السيد
- أ.د. طه وادى
- أ.د. عبد الحكيم حسان
- أ.د. عبد الوهاب المسيرى
- أ.د. فاطمة موسى
- أ.د. فضيلة فتوح
- أ.د. ماهر شفيق فريد
- أ.د. مراد مبروك
- أ.د. محمد السعيد جمال الدين
- أ.د. محمد بلتاجى
- أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف
- أ.د. محمد عبد الحميد سالم
- أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى
- أ.د. محمد عنانى
- أ.د. منى أبو سنة
- أ.د. نبيل راغب
- أ.د. نفيسة عليش
- أ.د. فوزية الرومى

المحتويات

الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء العشرين سبتمبر ٢٠٠٣

د. حسن البنداري

تمضى مسيرة (فكر وإبداع) فى طريق نتصور أنه مفروش بالورود، ولذلك لا نلتفت إلى أية محاولة تهدف إلى إخلائه منها. فإيماننا بسلامة القصد ونبل الهدف لا يجعلنا نرى إلا هذه الورود يفوح أريجها المعطر فيملأ نفوسنا بالأمل والبشارة.

ويشمل هذا الجزء العشرون على أربعة عشر بحثا. سبعة منها باللغة العربية، وسبعة بغير العربية. تتناول مسائل فى النقد الأدبى والأدب المقارن، والنقد الموسيقى.

أما البحوث العربية فهى: د. كفافى والأدب الفارسى: للدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى، وبنية الإرتداد الكاشف فى قصص نجيب محفوظ. للدكتور حسن البندارى، والإطلاق والتحول بين النص القرآنى والنص الشعرى (مقارنة دلالية) للدكتور سليمان أبو عزب، والشخصية اليهودية بين الوحدة والتعدد للدكتور عصام بهى، والبناء النفسى للشخصية الرومانسية فى روايات محمد عبدالحليم عبد الله، للدكتورة سعاد صالح، والتحليل السيميوطيقى للنص الروائى: (عصر الليمون نموذجا) للدكتور صلاح حسنين، وخصائص أسلوب الأداء الغنائى عند كارم محمود. للدكتورة هدى أحمد محمد.

وأما البحوث غير العربية فمنها خمسة بحوث بالإنجليزية واثنان بالفرنسية. أما البحوث الإنجليزية فهى: الإنسان المهمش يواجه الإندثار في قصيدتى (تلال الوطن الحمراء) لشينجراى هوفى، (ويامنه) لعبد الرحمن الأبنودى، للدكتورة راندة أبو بكر، وصورة الإسلام والمسلمين فى مسرحيات (شكسبير). و(اكريستوفرمارلو)، ورواية ولتر سكوت (التعويذة) قراءة جديدة من منظور إسلامى للدكتورة: بثينة أبوالمجد. ومفهوم العائلة فى مسرحية سام شبرد (الطفل المدفون) للدكتوة: منى وحش، وإحياء مبدأ الأمومة فى مسرحيتى (هيدا جابلر) لإبسن (والملكة كريستينا) لبام جيمس، للدكتورة وفاء مصطفى. والبحثان الفرنسيان هما: الكلم والهوية: ديناميكية ثلاثية الأبعاد، ودراسة سنكرونية للغة الصحافة الفرنسية. للدكتورة شهيرة بدوى.

إن هذه البحوث المتنوعة دليل آخر على أن طريق فكر وإبداع، لن تخلو منه الورود المعطرة، التى ينثرها فوقه المحبون لهذا الإصدار المؤمنون برسالته.

والله ولى التوفيق

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى



د. محمد عبد السلام كفافى

١٩٢١/٥/٧ - ١٩٧٢/٦/٢٨

والأدب الفارســـى

د . محمد عبد المنعم خفاجى *

- ١ -

رائد كبير من عصر كبير فى تاريخ مصر المعاصر عصر الفكر والعلم والثقافة والأدب ، عصر النهضة الحقيقية فى حياتنا الحضارية فى القرن العشرين.

وكـــان الدكتور كفافى أحد الأعلام والرواد ، فى عصر شوقى وحافظ وطه حسين والعقاد وشكرى والمازنى وأبو شادى ، وسواهم من الرواد .

أدى رسالته ، ثم رحل عنا ، وهو فى الحادية والخمسين من عمره ، عمر المتنبى وأبى تمام وابن المعتز وعبد الحميد الكاتب وابن المقفع وأضرابهم من المجددين والمـــبدعين ، الذين لقوا ربهم وهم فى الحادية والخمسين . كان والده عبد السلام كفـــافى (١٨٩٠ — ١٩٣٧) أستاذاً وأديباً وله مولفات عديدة منها كتابه عمرو بن العاص ، وكتابه إعراب اللغة العربية ، وفى مكتبته الزاخرة نما عقل طفله الصغير ... كما كان جده لوالدته الشيخ عبد السلام الدواخلى من العلماء المشهورين .

ولد الابن محمد عبد السلام كفافى فى ٧ مايو ١٩٢١ على شواطئ بحيرة

---

* أستاذ الأدب العربى بجامعة الأزهر

المنزلة التى كانت تتبع مديرية أو محافظة الدقهلية آنذاك قبل أن تلحق بدمياط ،فهو ابن الدقهلية الخالد .

وما لبث أن أتم تعليمه الابتدائى فى موطنه ، وفى دمياط القريبة منه . ثم يمـــم وجهه شطر المنصورة فدخل مدرستها الثانوية الأميرية ، وزامل طلاباً ما لبثوا أن صـــاروا أعلامـــاً مشهورين ، من مثل : الشاعر الهمشرى ، ومختار الوكيل ، ومحمـــد عـــبد الغنى حسين ، وصالح جودت ، وغيرهم ... ونال البكالوريا عام ١٩٣٩ ، وهـــو فى الثامنة عشرة من عمره وألتحق بجامعة القاهرة طالباً فى معهد اللغـــات الشرقية بكلية الآداب حيث نال منه الليسانس فى الآداب عام ١٩٤٣ . وحصـــل بعد ذلك على دبلوم الدراسات العليا فى اللغات الشرقية عام ١٩٤٥ ثم على الدبلوم العالى للمكتبات والوثائق عام ١٩٤٦ وفى العام نفسه ابتعثته الجامعة إلى جامعـــة لـــندن ليقضى فيها أربع سنوات حصل فى نهايتها على الدكتوراه فى الفلسفة فى تحقيق وشرح ودراسة لكتاب (بيان الأديان) لأبى المعالى محمد .

وعـــاد إلى وطنه ليدخل فى سلك هيئة التدريس فى كلية الآداب بجامعة القاهرة أو جامعة فؤاد الأول كما كانت تسمى من قبل ، وذلك عام ١٩٥٠ .

وســـافر إلى أمـــريكا محاضراً فى إحدى جامعاتها بين عامى ١٩٥٣ — ١٩٥٥ ثم ندبته الجامعة إلى جامعة بيروت العربية . وما لبث أن أسندت إليه عمادة الكلية فى عام ١٩٦٤ فقضى فيها عامين ... ومن بيروت صدرت له كتب عديدة ، مـــن بينها : دراسة فى علوم القرآن ، ومختارات من كتاب النصيحة لفريد الدين العطـــار الشاعر الفارسى الصوفى المشهور المتوفى عام ٦٢٧ هـــ وهو صاحب " منطق الطير " المشهور.

وكـــتاب " الصـــيحة " منظومة شعرية ... كما صدر له كتاب شاعر الصـــوفية الأكـــبر جـــلال الديـــن الـــرومى ، وكتاب الرومى فى حياته وشعره (٦٠٤-٦٧٢ هـــــ) ، وكذلـــك صـــدر له كتاب فى الأدب المقارن وآخر عن الحضارة العربية .

وكـــان أســـتاذه عبد الوهاب عزام حبيه فى كتاب المثنوى لجلال الدين الـــرومى ، فعكف على ترجمته من الفارسية وأتمه قبل أن يرحل عن عالمنا إلى عالم الخلود بقليل ، وقد طبع منه الجزء الأول والثانى فى بيروت عام ٦٦ و ١٩٦٧ ، ثم طبع طبعة جديدة كاملة هذا العام فى أربعة أجزاء صدرت عن دار الشروق .

وكـــم ســـهر د . كفافى الليالى من أجل إنجاز هذا العمل الكبير ترجمة وشـــرحاً ودراسة ، مما أرهق صحته ففاضت روحه إلى بارئها فى الثامن والعشرين من يونيو١٩٧٢ رحمه الله.

- ٢ -

وديوان المثنوى لجلال الدين الرومى يحمل فكر الدكتور كفافى مترجمه ، وفلسفته الروحية وأدبه وعلمه الغزير ، وهو شاهد صدق على عبقرية هذا الجامعى الرائد فى مجالات الدراسات الصوفية ، وعلى فكره الروحى الإشراقى ، مما يتوجه بتاج المجد والخلود .

إن قصة رحلة د / كفافى مع المثنوى وصاحبه جلال الدين ، بدأت منذ كان طالباً فى معهد اللغات الشرقية يستمع إلى فصول ومختارات من المثنوى يلقيها أســتاذه الدكتور / عبد الوهاب عزام (ت ١٧ / ١ / ١٩٥٩) فى محاضراته على طلابه ، وينصت إلى إشادة أستاذه بجلال الدين وإبداعه وعبقريته وبديوانه " المثنوى " .

ولكن الرحلة العملية للدكتور كفافي مع المثنوى بدأت منذ عام ١٩٦٠ حيث أخذ يعمل فعلاً فى ترجمة هذا الأثر الأدبى العالمى الخالد ، وظهر الجزء ١ و ٢ فى حياته عام ٦٦و١٩٦٧ .

وأكمـــل فى حياته مشواره مع المثنوى شرحاً وكتابةً " دراسات علمية جامعية " عنه.

والمثنوى كما يقول الدكتور/ كفافى يتناول الحياة بكل جوانبها وفى شتى أحوالها وصورها ولكنه بذوق صوفى . ولم يكن سبيله فى معالجاته سبيل واعظ بل سبيل الشاعر الفنان . وما أجمل ما تقول شاعرتنا الكبيرة المعاصرة / نازك الملائكة:

أنا لا أحبك واعظاً بل شاعراً قلق النشيد

والمعـــروف أن شاعر المثنوى جلال الدين بدأ فى نظمه عام (٦٥٧ هـــ ١٢٥٩م) فأتم نظم الجزء الأول منه بين عامى (٦٥٧ ، ٦٦٠ هـــ) ثم أستأنف النظم بعد عامين ، أى عام ٦٦٠هـــ حتى أتمه وهو فى صورته الحالية قبل وفاته عام (٦٧٢هـــ١٢٧٤م) .

ويقول د / كفافى : " إن الجزء السادس والأخير من المثنوى ينتهى بقصة لم تصل إلى نهايتها ، كأنه كان يعتزم المضى فى النظم ، لكنه قد نص فى بداية الجزء السادس على أنه أخر أجزاء المثنوى " .

ويغـــالى شاعر المثنوى جلال الدين فى بيان أهمية هذا الديوان فيقول فى مقدمـــة الجزء الأول منه : " إن المثنوى هو أصل الدين فى كشف أسرار الأصول واليقين ، وهو فقه الله الأكبر .

ويشـــيد الدكتور كفافى بالمثنوى ، ويراه ملحمة شعرية إنسانية ، وهو

كذلك بحق فقد تناول جلال الدين فيه الكثير من المعارف والعلوم ، وأشتمل على بضع مئات من القصص .

ويحسب المثنوى دعوة للإخاء والحب بين بنى البشر ، وتحذيره من الحروب ، وحضه على العدالة والمساواة بين الناس مهما اختلفت ألوانهم وأجناسهم.

وهو أثر من الآثار الأدبية الإنسانية الخالدة . وقد شرحه كمال الدين الخوارزمى (ت ٨٤٠ هـ) شرحاً واسعاً بكتابه " كنوز الحقائق ورموز الدقائق"

والمثنوى بحق هو فى عداد الآثار الأدبية العالمية ، وينوه به كل الباحثين المتخصصين وفلاسفة الفكر فى الشرق والغرب .

كان الذى أغرى جلال الدين بنظم المثنوى هو تلميذه حسام الدين (٦٢٢ — ٦٨٣ هـ) حيث ألح عليه فى ذلك طالباً منه أن ينظم عملا شعرياً على غرار " حديقة الحقيقة " للشاعر الفارسى سنائى ومنطق الطير لفريد الدين العطار (الذى يحتوى ٤٦٠٠ بيتاً من الشعر)

و لذلك يقول جلال الدين فى المثنوى

" يا حياة القلب

يا حسام الدين

هذا أنا ذا أحمل إليك الجزء السادس الذى يتم به المثنوى ".

وقد أدت ترجمة الدكتور كفافى له هدفها فى توضيح أفكاره وشرح فلسفته ، وتقريب مضامينه إلى أذهان الناس وعقولهم وأذواقهم ، ومن أجل ذلك أضحت هذه الترجمة أهم إصدار أدبي عالمي فى بدايات القرن الحادى والعشرين.

- ٣ -

هـــذا هـــو قليل من كثير:عن إبداع الدكتور كفافى فى ترجمة المثنوى ، وإبداع شاعر المثنوى فى نظم فلسفته وأفكاره فى الحياة .

فمن هو إذن شاعر المثنوى ؟

جلال الدين الرومى (٦٠٤ — ٦٧٢ هـــ) شاعر الصوفية الأكبر كما يلقبه د/ كفافى.

عاش حياته ، يحلق فى سماء الروح والمعرفة والإبداع ، وهو ينشد :

ما التدبير ؟ وأنا نفسى لا أعرف نفسى

فلا أنا شرقى ، ولا أنا غربى

ولا أنا من الأفلاك والسماوات

ولا أنا من عناصر الأرض والطبيعة

ولا أنا من الكون ، ولا أنا من المكان

ولا أنا من أهل الدنيا ، ولا أنا من الفردوس

ولا أنا من ملك العراقين ، ولا أنا من ملك بلاد خرا سان

وإنما مكانى حيث لا مكان ، وبرهانى حيث لا برهان

فلا هو الجسد ، ولا هو الروح

لا شيء

أنا فى الحقيقة من روح الروح الحبيب

ويقـــول أحد العلماء : " لا يمكن لأى إنسان من لحم ودم أن يقول مثل الشـــاعر جلال الدين ، ولن يستطيع أى شاعر بعده مهما ملك من قوة التعبير أن

يبلغ ما بلغه هذا الشاعر الحكيم.

والدارسون وفى مقدمتهم الأستاذ الدكتور كفافى يرون أن شاعر المثنوى أكبر شعراء الصوفية فى كل زمان ومكان ، وأنه واحد من شعراء الإنسانية الأفذاذ.

ولـــد جلال الدين فى بلخ وهى إحدى مدن أفغانستان الكبيرة ، وكان الميلاد فى السادس من ربيع الأول من عام (٦٠٤ هــ١٢٠٨ م) .

وخوفاً من الغزو المغولى تنقل والد جلال الدين بابنه وبجميع أفراد أسرته مـــن مكان إلى مكان : نيسابور — وبغداد — ودمشق .. وأخيراً وفى عام ٦٢٤ هــ استقر به المقام فى قونية ، ومن ثم قيل لجلال الدين . البلخى والقونوى . كما قيل له الرومى لأن قونية من بلاد الأناضول ، وهى من أرض الروم ، وكانت قونية آنذاك عاصمة للحاكم السلجوقى علاء الدين.

وكان والد جلال الدين يلقب بسلطان العلماء لعلمه وفضله وتقواه.

وقد توفى عام ٦٣٨ هــ فى قونيه .

وعـــاش جـــلال الدين فى هذه المدينة ثمانية وأربعين عاماً . يعمل واعظاً ومرشـــداً ومعلماً وشاعراً صوفياً . سيطر على قلوب تلاميذه ومريديه بشخصيته القوية .

وكان موضع تقدير الناس كافة وإجلالهم وحبهم الكبير.

وفى عام ٦٤٢ هــ كان شاعرنا العبقرى جلال الدين يجلس على حافة غدير ماء إذ مر به شيخ كبير مهيب ، فرحب به الشاعر ، وبدأ الشيخ معه الحديث قائلاً : ماذا تفعل هنا يا بنى ؟ ورد عليه جلال الدين : أبحث فى عالم الشعر والخيال ، وأســتلهم الوحى والجمال ، وأتأمل فى هذه الموجودات التى أوجدها موجدها .

ويختلط عليّ الأمر ، فلا ادرى كيف السلوك إلى معارج الحقيقة الكامن خلف هذه الموجودات .

فـــأخذ الشيخ منه أشعاره ورمى بها في الغدير ، وقال له : أنا من يدلك على ما تبحث عنه ، وأخذ يفتح له الطريق .

هـــذا الشيخ هو شمس تبريز الذى قضى جلال الدين في صحبته عامين ذهـــب بعدهمـــا الشيخ إلى حيث لا يدرى أحد له مثوى ، وكان ذلك أوائل عام ٦٤٥ هـــ، ويقول جلال الدين في رثائه .

من ذا الذى قال أن شمس الروح قد ماتت ؟

من ذا الذى يتجرأ على القول بأن سحب الأمل قد تولت ؟

ونظـــم جـــلال الديـــن في رثـــاء شيخه ديواناً كاملاً مسماه (ديوان شمس تبريز)

وعاش جلال الدين في قونية بين مريديه ثمانية وأربعين عاماً ينشد الناس شعره وينظم الحكمة ، ويتأمل الحياة والكون ، ونظم المثنوى وأتمه إلى أن توفاه الله عـــام(٦٧٢ هـــــ١٢٧٤ م) ، وذلـــك في الخامس من جمادى الثانى وترك من المؤلفات:

كتاب " فيه ما فيه " وهو مجموعة من مواعظه .

" الرسائل " وهو مجموعة من رسائله إلى أقاربه وأصدقائه .

" المجالس السبعة " وهو مواعظ وخطب .

وترك من الشعر :

ديوان " شمس تبريز " ، وهو ٣٥٠٠ قصيدة وأبياته ٤٣ألف بيت من الشعر

" الرباعيات "، وهى منظومات عددها ١٦٥٩ رباعية تشتمل على ٣٠٣١٨ بيت شعر .

" المثنوى " ، وشعر المثنوى شكل من أشكال الشعر الفارسى ، ومعناه النظم المزدوج الذى يتحد فيه شعرا البيت الواحد فى القافية ، ويكون لكل بيت قافيته .

- ٤ -

ويتميز شعر المثنوى بكثرة الحكم والأمثال ، وباستخدام القصة ، وبعذوبة الموسيقى وحلاوتها ، وبجدة الموضوعات ، وبروعة الحوار ، وجمال الصور الشعرية وبعمق المعانى ودقتها وباتخاذ الموضوعات البسيطة موضوعا للقصيدة .

وإذا كان الفردوسى إماماً فى الشعر الملحمى ، والخيام رائداً فى الرباعيات الفلسفية، والانورى أستاذاً فى القصائد الصوفية الطويلة ، والسعدى إماماً فى الغزل والحب الإلهى ، وحافظ أستاذاً فى الغزل الصوفى ، فإن الرومى كان إماماً لكل الشعراء الروحيين فى الأدب الإسلامى .

- ٥ -

وبحق لقد قدم الدكتور الخالد الرائد / محمد عبد السلام كفافى فى مجلداته الأربعة الصادرة عن دار الشروق ، أجمل أثر أدبى عالمى لمحيى الشعر والصوفية والغناء .

وأصبح فى يدنا المثنوى مترجماً عن الفارسية ومشروحاً ومدروساً بأجمل أسلوب ، وأدق عبارة ، وتجلت فى هذه الترجمة الأنيقة فلسفة المترجم والشاعر الروحية النابضة بالحياة والأمل والنور والجمال .

إنـــه عمل كبير لا ينساه التاريخ الأدبى ، ولا تنساه محافل الأدب ، ولا يمكن أن تنساه الأجيال المؤمنة بالروح وبالحب وبالإشراق الصوفى الرفيع .

وماذا نستطيع أن نقول فى الذكرى الحادية الثلاثين للعالم الكبير الجامعى الأستاذ/ كفافى مترجم المثنوى ؟

بـــل وماذا نستطيع أن نقول فى ذكرى مرور أكثر من سبعمائة وخمسين عاماً على وفاة صاحب المثنوى ، جلال الدين الرومى .

ومن عالمنا المادى نبعث إلى روحى الشاعر والمترجم فى سماء الخلود أجل آيات التقدير والحب العظيم .



بنية الارتداد الكاشف فى قصص نجيب محفوظ

د. حسن البندارى *

تعنى بنية الاسترجاع أو الارتداد الفنى FLash - Back أن الكاتب يعمد عن طريق شخصية مركزية Protagonist تتسم بالحركة وتسمى «الشخصية الفنية النامية Round character ». يعمد إلى قطع الموقف الآنى أو المشهد الراهن، الذى يتسم بالغموض، أو بالتعقيد، أو بالرداءة، أو ببلوغه ذروة اليأس، أو بوصوله إلى درجة الغليان النفسى، وذلك بالرجوع عنه، أو الارتداد بذاكرة الشخصية إلى لحظات مغايرة ذات بعد ماض، إما بتنوير هذا الموقف أو المشهد الراهن، أو بتعميقه عن طريق استحضار ما أحاط به من ظروف وملابسات نوعية يشعر المؤلف أن المتلقى بحاجة إلى «إيضاحها أو للتعليق عليها »(١). ويكون ذلك بشكل انتقال مفاجئ(٢) يحدث صدمة نفسية مرغوبة للتأثير على المتلقى لهذا الإجراء، فيتفاعل معه وينفعل به، على النحو الذى يتطلبه الأدب الحيوى، ويدعو إليه.

ويتنوع ارتداد السارد لأحداث القصص المختارة للفحص والدراسة وهى: نور القمر، وقاتل قديم، ويوم الوداع، وآخر الليل، وعندما يقول البلبل لا، والحب والقناع - يتنوع ارتداده إلى ثلاثة أنواع متمايزة هى: الارتداد بضمير المتكلم، والارتداد بضمير المخاطب، والارتداد بضمير الغائب، ثم الارتداد بالضمائر الثلاثة.

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية البنات جامعة عين شمس.

(١) مجدى وهبة، والمهندس: معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط(٢) ١٩٨٤ صـ١٦.

(٢) The oxford, English - Araric Dictioanary p448

أما النوع الأول وهو الارتداد بضمير المتكلم Frst - person point of view فيتمثل في ارتداد قصة نور القمر، وقصة قاتل قديم، وقصة يوم الوداع، والقضية، وصباح الورد ففي (نور القمر) يقدم الكاتب السارد ـ narrator (واسمه أنور عزمي، وعمره خمسون عاما) ـ تقديما حركيا للمتلقي المسرود له، ليحدث بينهما نوعا من التفاعل أو الألفة، حتى يستجيب لحكي الحدث في مختلف مراحله... قدمه المؤلف هكذا بادئا السرد بضمير المتكلم،«عرفتُ الحب لأول مرة في حياتي»، ثم يتحول إلى المتلقي بضمير الخطاب في عبارة تكميلية لتحقيق تلك الألفة: «إنه كالموت تسمع عنه كل حين خبرا ولكنك لا تعرفه إلا إذا حضر»(١).

ولم يكن هذا التحول إلا نتيجة «استدعاء» مسوَّغ. لأن العبارة الأولى تتناول فكرة الموت بشكل عام. فناسبها تحول في الأداء إلى مخاطب عام كذلك غير محدد الهوية: إنه أي إنسان «يعرف الحب» للمرة الأولى ـ كما عرفه أنور عزمي وغيره من العشاق والمحبين ـ إنها معرفة تشبه «الموت» الذي لا يعرف الإنسان حقيقته إلاعند احتضاره. أي أنه قد عقد «مقابلة» فنية بين «حب» قائم على حركة الحياة»، وهذه حقيقة عامة لا تتجه لإنسان بعينه و«موت» أساسه سكون حركة الحياة إلى الأبد. وهذه أيضا حقيقة عامة يُخاطب بها أي إنسان.

وبعد أن أوقفنا الراوي أو السارد على هذه الثنائية سرد بداية معرفته بنور القمر، المغنية الجميلة بكازينو «واق الواق»، وهي معرفة تنقصها المعلومات الكافية، فلم تتعد هذه المعرفة حدود المشاهدة العامة وهي تغني أمام جمهور الحاضرين، الذين يحرصون على الاستماع إلى أغانيها العذبة الشجية. ولذلك تفجر في نفسه سؤال متوتر: (من هي نور القمر)(٢)، وسؤال متوتر ثان (كيف الوصول إلى نور القمر؟)(٣)، لا سيما أنه قد أدرك مع استمرار رغبته في الوصول إليها والارتباط

---

(١) نور القمر. مجموعة الحب فوق هضبة الهرم مطبعة مصر ط(١) ١٩٧٩ صـ٨.
(٢) السابق صـ٥.
(٣) السابق صـ٧.

بها أن ثمة «غموضا» يحيط بهذه الفتاة أو المرأة الجميلة، دعاه ـ كما يشير العقل ـ إلى وقف نمو هذه الرغبة. ولذلك قال: «أشار عليّ العقل: أن أقتلع فكرتها من نفسى المعذبة»(١)، وكيف لا يفعل . وقد علم ورأى أن «قوى مجهولة تعزلها عن الناس فى موسم العمل، ثم سرعان ما تختفى طول العام»(٢)، وماذا عن شعوره الأكيد إذا سلم بهذا الغموض ورحل،؟ أو شارك الجميع فى الحديث العام عن قوة تأثيرها؟: إن «جميع السكارى يتكاشفون بعذوبة جمالها، ولكننى ـ فيما بدا لى ـ خصصت بالهيام بها لحد الجنون»(٣). وهذا يعنى أنه يدرك تماما حقيقة الغموض الذى يكتنفها، ومع ذلك فالأمل فى كشفه يلازمه ولا يفارقه: «إنها سر مغلق .. علمى بها كالآخرين ـ محدود جدا، أما هيامى فلا حدود له، على أى حال لم أعرف فى حياتى الانطواء أو السلبية»(٤). أى أنه يمد رغبته فى الاستحواذ عليها بقوة إرادته وعزيمته وجسارته وإيجابيته، وإبداء الاستعداد لمشاركة الآخرين فى مجريات أمورهم إذا طلبوا منه التدخل أو المشورة أو النصيحة.

وقد عمدت «رغبته الاستحواذية» obsession القوية هذه إلى «إزاحة» أىّ إحساس احتمالى لدى المتلقى، يُضادّ هذه الصفات أو المؤهلات الأصيلة التى تؤهله إلى أن يواصل تصميمه وإصراره على كشف غموض هذه المغنية، ولذلك أوقف السارد تيار الحدث الآنى أو الراهن لعرض معلومات عن ماضيه فى شكل «استرجاعى» يستهدف تغذية تلك المؤهلات الخاصة بشخصيته.. شخصية «أنور عزمى»: «كنت ضابطًا بالجيش... أدركنى المعاش وأنا صاغ فى الخامسة والأربعين من عمرى. خدمت فى السودان، والصعيد، والسلوم. وكنت طوال عمرى جامح الأهواء مغرما بالنساء سيىء السمعة. فى صباى وشبابى خيبت أمل والدىّ، رغم أنى كنت وحيدهما. بذلا جهدا طموحا ليجعلا منى طبيبا أو وكيل نيابة ولكننى لم

(١) السابق صـ٨.
(٢) السابق صـ٥.
(٣) السابق صـ ٥
(٤) السابق صـ ٥.

أظفر بالابتدائية إلا بطلوع الروح وقد جاوزت الخامسة عشرة. لذتُ بالمدرسة الحربية كآخر معقل للأمل كى تجعل منى شيئًا ما. وكنت بدينا مفرطًا فى البدانة. رمقنى ناظر المدرسة الإنجليزى بدهشة، كأنه يتساءل عما جاء بى، ولكنى أظهرت من البراعة فى السباحة والعدو ما سره وفتح قلبه لى، فقبلنى أو أصر على قبولى وهو الأصح. كان الفشل هو ما يدفعنا إلى المدرسة الحربية لا الوطنية ولا الروح العسكرية. غير أن الروح العسكرية تتولد بطريقة ما، أما الوطنية فقد تكفلت بها ثورة ١٩١٩. وقد اشتركت فى مظاهرة المدرسة الحربية المشهورة وأصابنى جندى إنجليزى بالسونكى فى وركى. ولولا العفو العام لفصلت من المدرسة وخاب آخر رجاء فى وظيفة محترمة نوعا ما. وتخرجت ملازما ثانيا فى نهاية أربعة أعوام دراسية. منها عام عقوبة لاشتراكى فى المظاهرة. وفى الترام مرة سمعت أحدهم يهمس: كل هذه البدن وملازم ثان فقط؟!.. فهمس آخر إنه: وزن لواء!..

وكان اللواءات فى تلك الأيام ذوى كروش وبدانة. تحسبهم قصابين لا عسكريين. ومات والدى. وامتدت خدمتى خمسة وعشرين عاما، ثم أدركنى المعاش فوجدت نفسى ضخمًا وحيدًا ضائعًا يعيش فى زنزانة انفرادية فى صورة شقة. رسمت خطة لإنقاص وزنى فصرت مقبولا. وفترت بهجة الطعام والنساء. وكان الشعر يستهوينى فقررت أن أتخذ من حافظ إبراهيم مثالاً على نحو ما، وشغلت وقت وحدتى بالقراءة فى شتى المعارف الدنيوية والدينية، وبت من رواد قهوة المالية ـ قهوة أصحاب المعاشات ـ ألعب النرد والدومينو، وأتكلم فى السياسة أوأعلق على الأحداث، أفلسفها مستعينا بثقافتى المتنامية، ثم أنضم لكثيرين لأداء صلاة الجمعة، ورحم كثيرون وحدتى فاقترحوا علىّ أن أتزوج: (الخمسون مقبولة، صحتك جيدة، لم تشب شعرة واحدة فى رأسك بعد. والجنس يعيش فى مثل هذه الظروف حتى آخر العمر).

فكرت فى ذلك باهتمام فاق تصورى، ولكن ثبط همتى أن ظروفى لن ترشحنى إلا لامرأة يائسة وقد أبيت ذلك. الحق أنى اعتدلت فى شهواتى، ربما كرد فعل لما سبق، وقنعت أكثر الوقت بمراقبة الهوانم من موقعى فى القهوة، ونادراً ما وجدت الدافع القوى لمطاردة إحداهن. أصبح لهن فى قلبى أكثر من منافس كالكتاب والمسرح والسينما والأصحاب المدنيين، حتى اقتادنى مصيرى المحتوم إلى الواق الواق»(١).

فقد عمد السارد narrator بهذه الارتدادة المطولة إلى «تسويغ أو تبرير إصراره» على الوصول إلى هذه المغنية والاستحواذ عليها. فهى هدفه السامى الذى اضطره إلى نبش تقاطعات الماضى. وكيف لا يفعل وهو الذى خصص بالهيام بها لحد الجنون؟، كما أنها الموعودة التى أجلت اقترانه أو ارتباطه بأخرى فى السنوات الطويلة الماضية. إن «نور القمر» هى التى كان يبحث عنها فى صمته، وخلال قراءاته، وأثناء مجالسة الأصدقاء بمقهى المعاشات. وعندما تصور أنه قد حظى بها أخيرا ـ صدمه هذا الحصار الغامض المريب يحيط بها من كل جانب . ربما لو كان شخص غيره قد تعرض لذلك لا نسحب وآثر السلامة. فحرّاسها أشداء ومتشددون. فلا يمكن لأحد اختراق الحصار المضروب حولها. ولكنه لا يعترف بهذا الحصار، ولا يقره ولا يسلم به، ولن ينسيه كازينو «واق الواق» الذى قدر له أن يزوره لأول مرة فى حياته بفعل قوة مجهولة مسيطرة. «اهتدائى إليه مصير حتمى»(٢)، كما قدر له أن يرى مغنيته الجميلة ذات الصوت العذب الشجى لأول مرة فى حياته.. فأخذته بجمال الشكل وعذوبة الصوت إلى عالم جديد لم يره من قبل، وتجربة فريدة لم يجرّبها من قبل.

---

(١) السابق: صـ ٤.

(٢) السابق: صـ ٤.

هو الحب إذن للموعودة التى طال انتظاره لها. ما عليه إلا أن يستمد من تاريخه وماضيه «قوى» معينة يواجه بها النذر والأخطار، فيقنعنا بأنه «مؤمل» للسعى فى مجالها، والاستحواذ عليها. وتتعين هذه القوى فى الإفصاح عن خصائصه البدنية، والخلقية، والنفسية وهى: «جسارته» و«تربيته الرياضية». و«نشأته العسكرية»، و«تجارب أسفاره»، و«قوته الجسدية والجنسية»، و«ثقته بنفسه»، و«قوة إرادته»، و«كبرياؤه وإباؤه»، و«ثقافته النوعية» دينية ودنيوية. فهذه القوى التى طرحها السارد فى هذا الارتداد الموسع ـ تُعد مظهرا أو استجابة لضرورة فنية وهى «الكشف عن طبيعة شخصيته»، من حيث «اقتناع» المتلقى بمدى قدرة شخصية أنور عزمى على مواكبة حركة أو سكون (نور القمر)، ومن حيث نجاحه أو إخفاقه فى كسب معلومات أو معارف عنها توصله إليها، أو من حيث مدى تطويره للحدث إلى تلك «النهاية المحتومة» التى تتخايل لعينيه منذ بداية القص وأثنائه، والتى توضح «استمرار» نور القمر فى حياته سواء نجح فى الاستحواذ عليها أو أخفق فى ذلك.

كما راعى السارد أن يكون هذا الارتداد مشتملا على «طاقة درامية» ذات أبعاد ثلاثة تتعلق بالإيحاء، والرمز، والصبغة العامة والبوح الذاتى ـ بضمير المتكلم.

أما البعد الأول: فهو الإيحاء بالخطر، ذلك أن السارد يوحى بتوقع مخاطر جسيمة بسبب إقدامه على الدخول فى هذا العالم الجديد بما ينداح فيه من مفاجآت غير متوقعة سارة أو غير سارة. لخصها السارد فى عبارة بآخر الاسترجاع أو الارتداد وهى «... حتى اقتادنى مصيرى المحتوم إلى الواق الواق».

وأما البعد الثانى فهو (رمزية الاسم)، ذلك أن السارد قد عمد فى العبارة الأخيرة ـ إلى توظيف تركيب ـ حذف منه المضاف (كازينو)، واكتفى بالمضاف إليه (الواق الواق) ـ ليرمز بهذا التركيب إلى استحالة ارتباطه بنور القمر، وذلك

لأسطورية الاسم (الواق الواق) الذى لم نسمع به إلا فى إحدى حكايات (ألف ليلة)، إذ أطلقه الحاكى على جزيرة أو أرض خيالية لا وجود لها فى الواقع.

وأما البعد الثالث فهو: «فاعلية صبغة الارتداد»، فقد اعتمد السارد (أنور عزمى) على ذاكرته، وهى ذاكرة مرتبة منظمة ساقت معلومات ذات صلة حميمة به. والاعتماد على مثل هذه الذاكرة يضع الاسترجاع (أو الارتداد) فى نطاق منظور الشخصية، وبصبغة خاصة، ويعطيه مذاقا عاطفيا، ينعكس على قدرة التلقى لدى القارئ أو المتلقى بوجه عام فينفعل بحركة الشخصية الساعية لتحقيق إرادة ذاتية أو قدرية، ويتفاعل مع هذه الحركة بالسلب أو بالإيجاب، بالقبول أو بالرفض، وبالمحبة أو النفور، وغير ذلك من المتضادات التى تغنى شعوره، وتثرى إحساسه وعاطفته.

ولكن هذه الطاقة الدرامية ينتقص من فاعليتها أن هذا الارتداد اقتصر على سوق «معلومات» متوالية، ذات صور متنوعة دون أن يذكر ردود أفعاله تجاهها، بأن نتعرف على أحاسيس مثل: القلق، أو الحزن، أو التعاسة، أو الخواء العاطفى فى مقابل تعرفنا على أحاسيس أخرى كالسرور، أو السعادة أو الامتلاء العاطفى، والتوازن النفسى، وغير ذلك من الأحاسيس التى تشكل ما يسمى بالاستجابة Re-sponse النفسية التى تطبع الاسترجاع أو الارتداد بطابع «التوتر الحركى»، الذى يعزز طاقته الدرامية، فضلا عن أن هذه المعلومات أو الصور قد اتخذت صفة «التسجيل» دون التوقف التحليلى، وهو ما أضعف هذه الطاقة، وأنذر بتراجع «المراقبة الخارجية» المصاحبة، التى تتمثل فى القارئ أو السامع أو المتلقى بوجه عام.

ويندرج تحت هذا النوع ارتداد السارد فى قصة (قاتل قديم)(١)؛ فقد عرض السارد (وهو ضابط شرطة أحيل للمعاش أو إلى سن التقاعد) ـ حالته: إذ إنه لا يكف عن الإحساس بالمعاناة بسبب إحالته قبل أن يتمكن من القبض على قاتل

(١) قاتل قديم (مجموعة التنظيم السرى) مكتبة مصر (ط) ١٩٨٤صـ ١٥٠.

(علاء الدين القاهرى)، وهذا الفشل فى التوصل إليه أصابه بهم شديد رغم مرور خمسة وعشرين عاما على حادثة القتل. وقد تضاعف همّه ونشط نشاطًا كبيرا بعد اطلاعه على مذكرات القتيل التى نشرت مؤخرا. صور السارد «عمق اكتراثه» بنشر هذه المذكرات التى تعد فتحا جديدًا لملف قديم لم يغب عن ذهنه طوال السنين الماضية. وجاء تصوير ذلك بضمير المتكلم» على هذا النحو: «صدرت يوميات علاء الدين القاهرى فاقتحمت عزلة شيخوختى عاصفة بهدوئها، وانقطاعها عن الحياة العامة. عاد اسمه يطاردنى وينكأ جرجا فى كبريائى، ويذكرنى بفترة الاحترام والتقدير، وعهود النفور والرفض، وأخيرا الفشل. وأقتنى الكتاب وانهمك فى قراءته بدءًا من مقدمة ابن أخيه، فأقف على سرّ تأخير النشر ربع قرن عقب مصرع الرجل احتراما لوصيته. وأغوص بين السطور لعلى أعثر على حل للغز الذى حيرنى. وينبثق من إحدى اليوميات بصيص نور، فأمتلئ بالاستثارة وأنتفض من الذهول، وأهتف فى حجرتى المغلقة. كان القاتل بين يدى طول الوقت»(١).

فقد أفاد الضابط بهذا السرد الوصفى الآنى أن ثمة إحساسا حادا بالحسرة تملك حياته رغم مرور ربع قرن من الزمان، بسبب فشله الذريع فى التوصل إلى القاتل. واستمرار هذه الحسرة دليل على أنه يواصل تذكره لهذه القضية، ويتمنى الإسهام أو المشاركة فى الكشف عن غموضها لإظهارها فى دائرة الضوء من جديد لتطبيق العدالة على القاتل المجهول لدوائر البحث الجنائى حتى الآن. ولم تكن صيحته الهتافية أثناء القراءة «كان القاتل بين يدى طول الوقت» ـ إلا مظهرا لتعرفه على ذلك القاتل الذى أنتج جهله به ـ هذا الإحساس المؤيد بالحسرة المعذبة.

ويكون الطريق إلى إزالة هذه الحسرة وإزاحتها هو وسيلة الارتداد، الذى

---

(١) السابق صـ ١٥٠.

سيمنحه الأمل، ويهبه المسوغ لاستئناف عملية الكشف عن القاتل، أو المساعدة فى إلقاء القبض عليه، لتقديمه إلى العدالة كى تقتص منه.

ونتيجة لوعى الكاتب بأهمية إقناع المتلقى ـ عمد إلى تبصيره بحجم هذه الحسرة والعوامل التى أدت إليها، وذلك بأن وظف ذاكرة الضابط ـ السارد التى تعتبر «خزانا لمادة الحكى، فمنها يستمد مادته»(١)، محاولاً بذلك استرجاع جزئيات أو «نثار من ذكريات بعيدة»(٢). ويتجلى هذا التوظيف فى «ارتداد حركى حيوى» مسبوق «بقطع» CUT للسرد الوصفى، ومسبوق أيضا بتمهيد لصورته تعين فى سرد السارد «واخترقت الضباب إلى حجرتى فى نقطة الشرطة»(٣)، إذ إن هذا القول السردى الذى استحضر فيه خياله النشط صورته منذ ربع قرن ـ وهو يباشر التحقيق فى جريمة القتل بمركز الشرطة ــ يتسم هذا القول «بحركة مندفعة» إلى الارتداد من غير مانع يمنعها أو حاجز يحجزها أو حائل يحول دونها. كما أن هذا القول يتسم «بقفزة قطع» Jamp.cut سببية مستدعاة بنشاطه الذهنى. فدفعه هذا وذاك إلى وسيلة الارتداد على هذا النحو:

«رأيت رجلا يندفع داخلاً مضطربا شاحب الوجه بجسمه الطويل المفتول ويقول لاهثا:

ــ الأستاذ قتيل فى فراشه.

وتفحصته بعين محترفة متسائلا عمن يعنى؟ فقال:

ــ الأستاذ علاء الدين القاهرى:

فاشعل اهتمامى، وأدركت فى الحال أن الروتين سينحرف عن مجراه المألوف.

---

(١) سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء ـ المغرب ط(١) ١٩٨٥ صـ ١٢٩.

(٢) السابق صـ ١٢٩.

(٣) السابق صـ ١٥٠ ــ ١٥١.

ــ أنا خادمه، ذهبت صباحا كالعادة، رأيت حجرة نومه مفتوحة، فألقيت نظرة فرأيته في فراشه غارقا في دمه.

واستجابة لا ستفسار قال:

ــ أغادر بيته ليلا وأعود إليه في الصباح فأفتح الباب بمفتاح، أما المفتاح الآخر ففي حوزة الأستاذ.

لم أضيع وقتا أكثر من ذلك فأبلغت المأمور، وذهبت إلى بيت الأستاذ بصحبة قوة من الجنود والمخبرين»(١).

فمن الملاحظ في هذا المقطع أنه قد اشتمل على عدة عناصر فعالة ومتصلة، العنصر الأول: يتعين في «الحركة المندفعة» التي صدرت عن الخادم فحركت تلك الأحاسيس الكامنة لدى السارد. العنصر الثاني هو: «الملامح النفسية للخادم»: وهي اضطرابه، وشحوب وجهه، وتوتر صوته. والعنصر الثالث هو: «معلومات عبارات الخادم» التي أدلى بها أمام الضابط السارد فجاءت بمثابة إجابات عن أسئلة احتمالية وجهها إليه. العنصر الرابع هو: «الإسراع» بإبلاغ «المأمور» بخبر الجريمة. والعنصر الخامس هو: «تنفيذ أمر محضر الجريمة»، يراوده الشعور بالأمل في أن يكشف عن ملابسات حادث القتل بجمع الأدلة التي توصله إلى القاتل.

إن جميع هذه العناصر المتصلة قد أمدت ارتداد السارد «بحيوية درامية» مطلوبة. وذلك لتفعيل «إزاحة» أحاسيس الإحباط، واليأس والهمّ، أو على الأقل التخفيف من هذه الأحاسيس، لإحلال بديل عنها وهو «الاطمئنان القلبي»، أو «التوازن النفسي» الذي ينشده طوال ربع قرن باعتباره ضابطًا مكترثا بالأمن» رغم «التقاعد» أو المعاش، ورغم بلوغه هذه المرحلة من العمر.

(١) السابق صـ ١٥٠ ــ ١٥١.

ولكن الكاتب لم يكتف بهذا القدر من «حيوية الارتداد» فعمد إلى تعزيزها عن طريق السارد بتفريع أو توليد ارتداد آخر منه، وذلك حين غمرت الضابط وهو فى طريقه إلى منزل القتيل ذكريات عنه بوصفه شخصية عامة، ذات ثقل ثقافى وأكاديمى؛ فهو معروف لدى المتخصصين فى الحضارة العربية، وغير المتخصصين. يسرد الضابط ذكرياته بقوله: «وفى الطريق غمرتنى ذكريات، ذكرت حماسى لفكره أيام الدراسة الذى زحف عليه الفتور فيما بعد وختم بالرفض. كان أستاذا جامعيًا مرموقا ومؤلف كتب تعتبر المرجع الأول فى الدعوة «للحضارة العربية والنقد المرّ للتراث». فحظيت بقلة من المعجبين وكثرة من الناقمين، وجرى الزمن وتغيّر، فبلغ سن المعاش، واعتزل فى بيته، واقتصر اتصاله بالناس على استقبال بعض الزملاء ممن على شاكلته فى الرأى، وبعض الشباب من المعجبين. وعانى الجو العام من اختناق فى الفكر على المستويين الرسمى والشعبى، فلم يعد يطبع كتبه، ولم يتيسر الاطلاع عليها إلا فى دار الكتب وخاصة لأصحاب الرسائل الجامعية. رغم ذلك بقى اسمه حقيقة ثقافية ذات وزن ثقيل فى الجيل المنصرم وقلة من الشباب»(١).

وهذا النوع من الارتداد التفريعى أو التوليدى بمثابة حادثة داخل حادثة»(٢) Embedded event أو «السرد داخل السرد(٣)Embedded narrative، لأن السارد انتقل إليه وهو يقدم ارتداده الأصلى. وقد تضمن هذا الارتداد طاقة إضافية تمثلت فى صورة حركية للضابط: من حيث سيره نحو منزل القتيل، ومن حيث تذكره لتيار ذكرياته عن تحمسه لفكره الحضارى المعروف، ومن حيث تتبعه لتألق القتيل ثم تراجعه وانزوائه واعتزاله الحياة الرسمية، وكيف أنه بسبب هذا الاعتزال قد اكتفى بمقابلة بعض زملائه وتلاميذه فى المنزل، ومن حيث «بقاء» اسمه وفكره بوصفه حقيقة ثقافية لا يمكن إغفالها، أو التهوين من شأنها، أو التقليل من قيمتها

(١) السابق ص ١٥١ ، ١٥٢.
(٢) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية، لونجمان صـ ٢٥.
(٣) السابق صـ ٢٥.

التى يعترف بها، أو يقدرها محبوه وخصومه.

كما تضمن هذا الارتداد الفرعى قوة تأثيرية أحدثت فى نفس السارد المزيد من الحركة والتوثب والتحفز، والرغبة فى إزاحة غموض هذا الحادث، والكشف عن مرتكبه. وقد واصل السارد ارتداده أو استرجاعه مبينا أثر هذا الارتداد الفرعى، وذلك بقوله: «فلم تغب عنى خطورة الجريمة وأثرها المنتظر»(١)، ولا سيما أن هذا الأثر قد عززته تحريات ذات مشاهد عدة، وصور مختلفة، وأحاسيس متنوعة(٢)، اقترنت بشخصية القتيل الذى يكشف الارتداد ـ بعد ذلك ـ أن قاتله هو خادمه، الذى لم تحم حوله الشبهات، فقيدت القضية ضد مجهول، حتى أورد القتيل فى إحدى يومياته اسم القاتل وهو (عبده مواهب) وكتب عنه يبين بعض عيوبه وأخطرها وهو «التلصص والتنصت» ـ فقال: «لم يكف عن التصنت (كذا)، وقد ضبطته مرة لصق الباب وأنا ذاهب لبعض شأنى فعاتبته عتابًا مرًا. وذات يوم وهو يقوم على خدمة إفطارى ـ حانت منى التفاته إلى مرآة، فلمحت صورته المعكوسة تنطق بالحنق والغضب، فاعترضتنى كآبة وتساءلت: كيف احتفظ برجل يضمر لى هذا الشعور الأسود»(٣). وفى موضع آخر من اليوميات قال: «يجب التخلص منه فى أقرب فرصة وقد ناقشت مشكلته فى إحدى الجلسات الثقافية، فأثنى الزوار عليه وقالوا: إنه مثل للاستقامة والطيبة. ولكنى على خبرة بما يمكن أن يصدر عن هذه الأنماط إذا جرحت ضمائرها. يجب التخلص منه فى أقرب فرصة مهما صادفنى من صعوبات فى إحلال آخر محله»(٤).

فهذه الفقرة من يوميات القتيل ـ تعد بمثابة إضاءة تدعم «الهدف» من ارتداد ذهن الضابط السارد إلى الماضى البعيد ـ وهو (الهدف) للوصول إلى الحقيقة أو الكشف عن هذه الجريمة، التى لم يستطع نسيانها رغم مرور تلك السنين الطويلة.

(١) السابق صـ ١٥٢.
(٢) السابق صـ ١٥٢ ـــ ١٥٨.
(٣) السابق صـ ١٥٩.
(٤) السابق صـ ١٥٩.

ذلك أن كلا من «التذكر» و«قراءة هذه الفقرة المثيرة من اليوميات» ـ أزاح غموض الواقع الراهن ـ فدفعه ذلك إلى القول: «امتلأت بالاستنارة متأخرا جدا» وإلى الهتاف «وهتفت: «كان القاتل بين يدى طول الوقت»(١) كما دفعه ذلك إلى إجراء حديث أو مونولوج داخلىLe monologue inte'rieur على هذا النحو: «الآن قد سقطت العقوبة، واندثر التحقيق، وتوفى الكبار الذين باشروا التحقيق أو أشرفوا عليه، ولعل القاتل قد لحق بهم أو سبقهم إلى جوار ربه. وأمكننى أخيراً أن أقف على الباعث على الجريمة الذى ضَلَلتُه وقتها. ترى هل مات الرجل أو مازال حيا؟)(٢).

أورد الكاتب هذا الحديث النفسى أو المونولوجى للسارد ليتوافق مع رغبته فى مقابلة القاتل، «رغم إفلاته القانونى من العقوبة»(٣). وليتناسب مع أمنيته فى العثور عليه لمجرد إرضاء نفسه: «تمنيت أن أعثر عليه ولو لأعلن انتصارى العقيم. ولن يتضح عقمه ـ لجهله غالبًا بالقانون ـ حتى أكاشفه بذلك»(٤).

وقد أحدثت كل من رغبته وأمنيته حركة نشطة بنفس السارد، فاتجه إلى مسكن(عبده مواهب) بعطفة السّد، التى سبق أن أخضعها لتحرياته منذ ربع قرن لجمع معلومات عنه ربما تفيد فى إجراءات التحقيق فى جريمة القتل. وهذه الحركة النشطة هدفها إعلان انتصاره أمام نفسه وأمام القاتل ـ إن وجده حيا ـ ليرى أثر المواجهة بعد مرور سنوات طويلة لم تخل أبدا من شعوره بالفشل والإحباط والإخفاق. ولذلك واجهه، وأخذ يتأمله وهو جالس فوجده عجوزا ببصر ضعيف ، ووجه كثير الغضون، وسوالف ناصعة البياض كالزغب، تبرز من حافة طاقية بيضاء ـ فضلا عن عجزه عن الكلام واكتفائه بالاستماع إلى عبارات الضابط المتوالية:

---

(١) السابق صـ ١٥٩. (٢) السابق صـ ١٥٩.

(٣) السابق صـ ١٦٠. (٤) السابق صـ ١٦٠.

(إنك لا تتذكرنى، ولكنك لم تنس ولا شك مصرع الأستاذ علاء الدين القاهرى!)، (أنا ضابط التحقيق. كلانا تقدم به العمر)(١) وأخيراً جاء قوله الصريح: (أخيراً انكشفت الحقيقة وثبت أنك قاتله)(٢).

ولكن هذه الإزاحة للحاضر التى استهدف الارتداد للتوصل إليها ـ بدلاً من أن تشعره بالارتياح، وتحدّ من توتره، جعلته يستشعر اليأس والإحباط والهزيمة؛ لأن حركته الناشئة عن هذا الارتداد الإزاحى ـ أفضت به ـ فى مواصلة للارتداد ـ إلى «القاتل» بعد فوات الأوان، أو فى الوقت غير المناسب، ذلك أن القاتل ما لبث حين واجهه الضابط «أن اتسعت عيناه فى ذهول، ولكنه خرس فلم ينبس. وقام بجهد وصعوبة، ولكنه ما لبث أن انحط فوق الكنبة. أسند رأسه إلى الجدار ومدّ ساقيه. وتقلصت عضلات وجهه نافثة زرقة ترابية، وفتح فاه، ربما ليقول شيئًا لم يقله أبدا. ثم استسلم أمام قوة مجهولة، فمال رأسه على كتفه. وجزعت فهتفت به: لا تخف، انقضى زمن الجريمة، اعتبر حديثى مزاحا، ولكنه كان قد أسلم الروح»(٣).

وقد نشأ عن هذا الارتداد الانزياحى إحساس بالحزن الشديد لدى الضابط السارد، فحدث نفسه يلومها ويؤنبها على هذا النحو: «أقدمتُ على مغامرة لأحقق نصرًا عقيما فبؤت بهزيمة جديدة أفقدتنى ما كنت أحظى به من راحة البال. ومن حين لآخر أتساءل فى ضيق: ألا أعتبر أنا أيضًا قاتلا؟!»(٤). أى أنه سوف يقضى بقية حياته فى حزن مضاعف، يداخله إحساس حاد بالذنب، لأنه لم يكشف عن القاتل بعد ربع قرن إلا وهو جثة هامدة. فقد تسببت مفاجأته الرجل الطاعن فى السن فى وفاته. ويعنى هذا أن حركة ارتداد السارد قد امتلكت «حيوية» بارزة لكونها لم تكتف بالوقوف على الماضى، بل تجاوزته إلى الحاضر على النحو الذى تحقق.

(١) السابق صـ ١٦٠.
(٢) السابق صـ ١٦٠.
(٣) السابق صـ ١٦١.
(٤) السابق صـ ١٦١.

ولئن اشتمل ارتداد السارد (أنور عزمى) فى قصته نور القمر ـ على «طاقة درامية مؤثرة» ـ فإن ارتداد الضابط السارد فى قصة (قاتل قديم) قد احتوى أيضًا على «طاقة درامية مؤثرة» وإن اختلفت عنها فى مكوناتها التى تتعين فى خمس صيغ حركية:

الصيغة الأولى: «بروز الإحساس الحاد بالحسرة لدى السارد»، نتيجة الفشل الذى منى به فى محاولته الوصول إلى مرتكب جريمة قتل رغم مرور ربع قرن من الزمان... وكيف لازمه هذا الإحساس حتى بعد بلوغه سن المعاش القانونى منذ خمس سنوات، حيث أغلق محضر التحقيق على أن مرتكب هذه الجريمة مجهول عجز البحث الجنائى عن التوصل إليه.

الصيغة الثانية تتجلى فى: «حركية إحساسه بالأمل» فى العثور على القاتل بسبب مذكرات القتيل التى أوصى بنشرها بعد وفاته، وكيف أن بعض يومياته قد حددت القاتل كما تبين من قبل، فدعاه إحساسه إلى العمل والسعى لمواجهته رغم علمه بأن الجريمة قد سقطت ولن يعاد فتح التحقيق، ولا محاكمة القاتل.

الصيغة الثالثة هى: «حركية الارتداد الفرعى أو المتولد عن الارتداد الأصلى»، وهو كما أوضحنا مختص بالموقف العلمى والحضارى، وبالجانب السلوكى والاجتماعى، المتعلق بالقتيل علاء الدين القاهرى، واستثمار السارد لهذا الارتداد فى «مدّنا» بمشاعر الدهشة، والاستغراب، والتعاطف، وفى «توصله» إلى الجانى أو القاتل وهو الخادم (عبده مواهب).

وأما الصيغة الرابعة فهى: «بروز الملامح النفسية لعبده مواهب» أثناء حضوره إلى مركز الشرطة لكى يبلغ عن مقتل مخدومه: علاء الدين القاهرى. وهى ملامح خدعت الضابط السارد فلم يوجه إليه اتهاما بالقتل المباشر أو غير المباشر، واستبعده طول فترة التحقيق وأثناء إجراء التحريات عن جميع المحيطين بالقتيل بمن فيهم

عبده مواهب، كما برزت هذه «الملامح النفسية» للقاتل بعد أن تمت مواجهته من قبل الضابط السارد، الذى أدت صراحته إلى تأثر القاتل الطاعن فى السن ثم إسلامه الروح أمامه فى لحظات قليلة.

وأما الصيغة الخامسة فهى : «تسيّد الحالة النفسية للضابط السارد» لجميع صور الارتداد، وخلال المونولوج البوحى ـ والمبادلات الحوارية. فهى حالة إحساس عارم «بالهزيمة» فى الماضى حيث فشل فى القبض على القاتل، وفى الحاضر حيث ظن أنه «سينتصر» أخيراً على القاتل الذى لن يقدم إلى العدالة لسقوط التهمة بالتقادم، فثمة انتصار معنوى يشعره بالتوازن النفسى أمام نفسه. ولكن هزيمته امتدت بوفاة القتيل خلال المواجهة الصريحة... إذ توقف قلبه إلى الأبد. ليتواصل تأثير جريمة لسنوات أخرى تالية جعلت السارد يبوح لنا بقوله: «أقدمتُ على مغامرة لأحقق نصراً عقيماً فبؤت بهزيمة جديدة، ألا أعتبر أنا أيضًا قاتلاً؟!».

ويندرج ارتداد السارد وهو (مصطفى إبراهيم) فى قصة (يوم الوداع)(١) ـ تحت هذا النوع ـ فقد تولى السارد تقديم الحدث تقديما يفيد أنه مشارك فى صنعه، بمعنى أنه هو الذى سيدخل منذ بداية القص فى تحديد معالم «الرؤية السردية Focus Of Narration»، التى تغطى حدث القصة، الذى يبدأه بقوله: «الحياة ماضية بكل جلبتها كأن شيئًا لم يكن. كل مخلوق ينطوى على سرّه وينفرد به، لا يمكن أن أكون الوحيد، لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات، بالنسبة لى انتهت التجربة من جراء حركة عمياء. لم تبق إلا جولة وداع. عند مفترق الطرق تحتدم العواطف وتنبعث الذكريات. ما أشد اضطرابى. تلزمنى قدرة خارقة للسيطرة على نفسى، وإلا تلاشت لحظات الوداع»(٢).

وتعنى هذه البداية المسرودة بمزيج من ضميرى الغائب والمتكلم ـ أن السارد

(١) يوم الوداع. مجموعة (الفجر الكاذب. ط (١) ١٩٨٩ صـ ٩٤.
(٢) السابق صـ ٩٤.

يعانى من مشكلة أو مأذق خطير.. وقد عمد الكاتب إلى تنوير هذا المأذق ـ بواسطة السارد ـ عن طريق «البوح الذاتى»(١)، وعن طريق وسيلة «الارتداد الحيوى بضمير المتكلم»، ـ يبين بهما معالم علاقته بزوجته، منذ أن رآها فتاة صغيرة فى المرة الأولى على شاطئ سبورتنج بالإسكندرية: «ساعة خرجت من الماء بجسمها الرشيق، مخضبة الإهاب بلعاب الشمس. تلفعت بالبرنس وهرعت إلى الكابينة لتجلس عند قدمى والديها. كنت أتمشى فى بنطلون فالتقت عينانا. غمرنى ارتياح ابتهج له قلبى. ونادانى صوت فلبيت فوجدتنى فى مجلسها، وكان المنادى خالها وزميلى فى الشركة. وتعارفنا وجرى حديث عابر ولكن ما كان أمتعه»(٢).

أى أن السارد قد ارتد بذهنه إلى الماضى، ليتحدث عن بداية تعرفه على فتاة واسمها (سهام)، صارت فيما بعد زوجته لتكون مشكلة حقيقية، إذ دب الخلاف بينهما ـ كما نعرف بعد ـ رغم الإعجاب المتبادل الذى انتهى بالاقتران. ولذلك عطف على الارتداد السابق بارتداد ثان. وجاء بسبب وجوده فى الكازينو الذى شهد لقاءه بخالها زميله فى الشركة: «كاشفت خالها باعجابى بها، (فقال): إنها متعلمة لم تدخل الجامعة. أبُوهاله سياسة خاصة، بعد التعليم الثانوى يعد الفتاة للبيت اكتفاء بدخل لا بأس به .. قلت: هذا مناسب جداً.»(٣).

ولم يكن كل من الارتداد الأول، والارتداد الثانى إلا لإقرار «تحوّل» «سهام» الزوجة بعد إنجابها (سميرة وجمال)، وهو التحول الذى يشكل «مقارنة صارخة» بين حب مكين واع من الزوج مصطفى إبراهيم، ونفور غير مسبب ـ كما نرى فى النص كله ـ مداره الجهل، وأدى ذلك إلى «الشجار» وتعدد الخلافات، وحدوث اللحظة الغاشمة العمياء وهو قيامه بقتلها، ليتخلص من شجارها إلى الأبد. فالمفارقة

---

(١) السابق صحفات ٩٤ وما بعدها.
(٢) السابق صـ ٩٦.
(٣) السابق صـ ٩٧.

على هذا قد مدت الشخصية الساردة بطاقة حيوية حققت «الدرامية» المؤثرة فى المتلقى. وهو ما استهدفه الكاتب على لسان السارد. كما هو الحاصل فى قصتى (نور القمر)، و(قاتل قديم) على نحو ما تبين منذ قليل.

ومما أضفى على هذه «الدرامية» المزيد من التأثير أن السارد كلما مال إلى انتهاج وسيلة «البوح» - يعمد إلى الارتداد إلى الماضى مثل تذكره لقول زوجته سهام «قلبك طيب والقلب الطيب لا يقدر بثمن»(١)، وقولها: «لا يوجد من هو أخس أو أحقر منك»(٢). وقولها «ربنا خلقك لتعذيبى وتعاستى»(٣). أو قوله لها «أنت مجنونة بالمظاهر»(٤)، وقولها «بل أنت متخلف»(٥). فهذه الأقوال المتعدد، تشكل ما يمكن أن نطلق عليه «تعدّد الأصوات Polyphone». حيث اشتملت هذه الأقوال على صوتيهما بمعان مختلفة وإن اجتمعت على أمر واحد وهو: استحالة استمرار الحياة الزوجية التى انتهت بمأساة قتل الزوجة، وتسليم نفسه معترفا بجريمته، التى سوف يحدد عقابها القانون العادل.

وأما النوع الثانى وهو ارتداد السارد بضمير المخاطب: فيتجلى فى قصة (آخر الليل) وقصة (علمنى الدهر). وقصة (القضية). والارتداد بهذا الضمير ذو دلالة فنية قد تختلف قليلاً عن الارتداد بضمير المتكلم ولكنهما يشتركان فى هدف واحد وهو: تحقيق أكبر قدر من الحميمية أو «المقاربة» مع تجربة السارد المؤدى.

ففى قصة (آخر الليل) يمهد الكاتب للارتداد إلى الماضى بتقديم الشخصية المركزية بسرد وصفى خبرى: فالشخصية لرجل بائس يتملكه شعور الغضب من أسرته التى دأبت على إساءة معاملته بأن جردته مما يملك من مال وأراض وعقارات بقانون «الحجر» عليه لافتقاده «أهلية التصرّف». وتكمن المشكلة فى أنه مدرك لما

(٢) السابق صـ٩٦. (٣) السابق صـ٩٦. (٤) السابق صـ٩٦.
(٤) السابق صـ٩٧. (٥) السابق صـ٩٦.

حدث، ويعانى منه مدللا بهذا الإدراك على فداحة الظلم الذى وقع عليه، والمؤامرة التى دُبرت ضده.

كما قدّمه الكاتب «بمبادلة حوارية». بدا فيها الرجل فى حال غير مستقرة. فبعد أن جعلنا نتتبعه عند خروجه من «الحانة» التى وصفها بالجحيم، ثم وهو يحادث كلا من صاحب المطعم، والحلوانى(١) ـ رأيناه يكشف عما بداخله بارتدادين كاشفين عن الغموض الذى خيم على السرد الوصفى، والمبادلة الحوارية.

أما الارتداد الأول ـ فقد مهد له بعبارة وصفية خبرية بضميرى الغائب والمخاطب عقب مغادرته محل الحلوانى: «واقتحمته ذكرى عزيزة جدا، ذكرى ذلك الرجل الذى صاحبه يوما مثل ظله ـ شد ما يستحق الرثاء بحكايته الغريبة، وخليق به أن يقول له: شد حيلك، واضرب الدنيا بالمركوب. فهى دنيا لا تستأهل إلا ضرب النعال»(٢).

فقد قادته هذه الذكرى العزيزة عليه إلى عرض صور لماضيه، ربما تكشف عن هذه المعاناة التى يحياها، لا سيما أن هذه الذكرى عن شخص يعرفه حق المعرفة إذ يصاحبه كظله. إن هذا الشخص ليس إلا هو. أى أن المحرض له على الارتداد إلى الماضى ليس إلا نفسه التى جسدها فى هذا الشخص، صاحب الذكرى العزيزة جداً. هذا الشخص الذى أثار فى ذهنه تياراً من الأفكار، يتعلق بأخويه اللذين يكبرانه. وهى أفكار سوغت له الارتداد إلى الماضى على هذا النحو. فقد فكر فى أنه «ثالث ثلاثة أشقاء أصغرهم. نعم أصغرهم يا عزيزى. فاشترك الآخران فى تدليلك فترة من الزمن ولو على سبيل المجاراة ومداراة الغيرة المتأصلة ـ وشاء الحظ وهو كل شىء فى الدنيا أن يوفقنا فى المدارس، فيصير الأكبر: وكيل وزارة المالية،

---

(١) آخر الليل (مجموعة : التنظيم السرّى) مكتبة مصر ط (١٩٨٤) صـ ٢٠١.

(٢) السابق صـ ٢٠٣، ٢٠٤.

(٣) السابق صـ ٢٠٤.

والأوسط: كبير مفتشى الرى، على حين أبى الحظ أن تحظى بأى قدر من التوفيق، فحتى الخط لم تفكه، ولكن ما قيمة ذلك لشخص قدر له أن يملك بالوراثة مائة فدان؟ وملكتها يا عزيزى، ورحت تستمتع بها، وتغدق فى الوقت نفسه على مساكن الأصدقاء وما أكثرهم، فانهالت عليك اتهامات لا أول لها ولا آخر. ورميت فيما رميت بالسفه، واستصدروا عليك حكما بالحجْر. سرقوك (كذا) الشياطين، وقتروا عليك الرزق حتى انسدت فى وجهك الطرق. ولم يكن عجيبا بعد ذلك أن تقسم لتجلبن عليهم الفضيحة والعار»(١).

فقد عمد الكاتب من منظور الرجل المحبط إلى وسيلة الارتداد إلى الماضى، لتكشف عن غموض حركته فى بداية الحكى أو القص، ولتتعرف من ثم على «سرّ معاناته»، التى أوصلته إلى مرحلة بين العقل والجنون. وهى المرحلة التى ألفها أصحاب الأماكن التى يرتادها، ويجارونه فى طلباته التى يريدها، ولا يسخرون من عباراته التى درج على ترديدها، إذ يتعاملون معها كأنها صادرة عن إنسان عاقل واع بما يقول، من مثل قوله لصاحب مطعم (الرائد): (الدنيا صغيرة رغم ما يقال عنها،أنا قادم إليك من آخر الدنيا)،(٢). ثم يطلب تشكيلة من الكباب والكفتة، فيستجيب البائع، ويسارع بالقول (بل نرسلها إلى البيت كالعادة)و (سنرسل الفاتورة مع الطعام)(٣) عندما يتظاهر الرجل بأنه سيدفع الثمن. ويتكرر ذلك المشهد مع الحلوانى(٤). وباقى المحلات الأخرى. فأصحابها متأكدون أنه لا يملك، ولن يتناول شيئًا مما يطلب. ولكنه يتعامل معهم بـ «وَهم» مستمر، يحزنهم ويتأثرون له. فهو عزيز قوم ذل ينبغى المحافظة على شعوره، وبالتالى على البقية الباقية من عقله الذى أذهب أغلبه أهله وأقاربه.

وقد أبرز الارتداد كذلك «حجم الظلم» الفادح الذى وقع عليه بسبب تميز

(١) السابق صـ ٢٠٤ ــ ٢٠٥. (٢) السابق صـ٢٠٣.
(٣) السابق صـ ٢٠٤. (٤) السابق صـ٢٠٣.

شخصيته عن أخويه، ولا متلاكه إرادة التصرف فيما آل إليه من ميراث كبير، وتوجيه بعض من هذا الميراث إلى مساعدة المحتاجين، لا سيما (مساكين الأصدقاء). وقد تمثل هذا الظلم فى إصدار حكم قضائى بالحجر عليه لسفهه. ولأنه مدرك بالبقية الباقية من عقله - لما يحدث - فقد توعد شقيقيه بأن عمد إلى التشهير بهما والنيل منهما نظير هذا الظلم، الذى أوقعاه بحياته، فصار على هذا النحو المزرى.

ولئن تحققت «درامية» هذا الارتداد بعناصر: «الكشف» عن غموض حركة الشخصية، و«التعرف» على سرّ أزمتها، و«تعاطف» أغلب المراقبين مع الرجل، وإدراكهم لفداحة الظلم الواقع عليه. و«قسوة» الأخوين عليه فى مقابل طيبته المفرطة - فإن ثمة عنصرا جوهريا ينضاف إلى هذه العناصر ليمد «الدرامية» بالمزيد من القوة والحيوية - وهو عنصر «التحليل» الذى أجراه الرجل المقموع، إذ يسود الارتداد تحليل الوقائع. والتحاور معها لاستخلاص «تحرك تبريرى» يواجه من يناوئه. أو من أساء إليه. ولا سيما أن هذا التحليل قد اتخذ ضمير المخاطب غالبًا. وهو ضمير «استحضارى» للمخاطب أو الموجه إليه الحديث، دليلا على قربه من نفس المستحضر، وتأكيدا لحميمية صلته به. فلم يكن الارتداد - كما رأينا - مجرد سرد لوقائع ماضية كاشفة عن غموض، أوزاحة الغطاء عن سرٍّ دفين، بل هو «مناقشة» هادئة قد تتوتر أحيانا - لحالة «المستحضر» فى هذه الصورة الارتدادية.

وقد عمد الكاتب إلى «إجراء حوار» ممهد لصورة ارتدادية ثانية أراد بها المزيد من الكشف والتوضيح. أجرى الكاتب الحوار بين الرجل ورواد حانة (إيديال)، عكس تعريضا بأخويه وتهكما عليهما، لا سيما أخوه الأكبر الذى يشغل منصب وكيل وزارة المالية، بينما لا يجد هو قوت يومه. سأله أحد الرواد بتهكم:

ـ أصحيح ما يُقال؟ فأجاب:

ـ وما هو؟

ـ أنه عرض عليك وزارة الصناعة فرفضتها. فقال بإباء.

ـ لستُ ممن يبيعون أنفسهم عند أول طلب. فقال آخر ساخراً.

ـ حتما ستقبلها فى ظروف أفضل. فقال مصدقا.

ـ وعند ذاك تهنأ البلد قبل أن أهنأ أنا.. فقال ثالث بنبرة إشفاق.

ـ رجل ولا كل الرجال!. فعقب قائلاً.

ـ أنتم مدعوون عندى لقضاء سهرة رأس السنة! فقال رابع بتهكم.

ـ وستكون ليلة ولا كل الليالى.»(١).

وقد قطع الكاتب هذه المبادلة الحوارية الدالة على المصير الذى آل إليه الرجل وهو الاقتراب من حافة الجنون ـ قطعها بسرد وصفى سببى، يتضمن إمكانية الولوج إلى منطقة نفسية لديه تساعد دون شك على الارتداد إلى ماضيه ويتضح هذا السرد فى قول الكاتب متابعًا الرجل فى حركته، وراصداً ما يمكن أن يدور بذهنه هكذا، «وغادر الحانة إلى عالم التيه، ومرة أخرى ذكر الرجل الذى صاحبه يوما مثل ظله. من الجحود ألا يزوره ليعزيه بكلمتين.»(٢). فلم يكن هذا السرد إلا تمهيدا وتهيئة لرجعة ذهنية إلى الماضى تشكل صورة ارتدادية هى:

النوع الثانى من الارتداد الذى يكشف فيه الرجل عن طبيعة صلته بأخويه، وبالفتاة التى أحبها، كما يكشف فيه عن إحساسه الدائم بالتعاسة نتيجة تدخل أخويه فى حياته العاطفية، والاجتماعية...

(١) السابق صـ ٢٠٦.

(٢) السابق صـ ٢٠٦.

أجرى الكاتب الارتداد الثانى على هذا النحو: «إن موقفك يوم عزمت أن تلطخ غرورهم بالعار ـ موقف لا يُنسى، خلعت البدلة يا بطل واستبدلت بها جلبابا أزرق، وافتنيت عربة يد، وسرحت ببطيخ فى مجالهم الحيوى، وعلى مرأى من الذاهب والجائى.. وارتعدت منهم المفاصل، وساقوا عليك الأهل والأصدقاء، ولكنك صمدت صمود الأبطال، واضطروا فى النهاية أن يتجاهلوك متظاهرين باللامبالاة فتماديت فى التحدى، وقضيت لياليك فى «غرز» عرب المحمدى يا فارس الفرسان، وضارب الدنيا بنعليك. وحتى يُباح لى لقاؤك تقبل على البُعد إعجابى. أما أنت يانوسة فارجعى إلى قسمتك ونصيبك، فإن جميع طلباتك مستجابة. سرّ المأساة كلها فى كلمة أننى وُلدت فى عصر تشرد فيه الملوك فى بلاد الغربة كالمتسولين. بعد أن خلفوا (عروشهم) وراءهم بيد السوقة، ثم إنهم بعد ذلك لا يأمنون الغدر، ولا ينجون من المؤامرات، بذلك تنبأ قارئ الكف، ولكننى لم آخذه مأخذ الجد فى وقته، وتركت الزمن يجرى كيف شاء، حتى استحكم الحصار»(١).

تتمثل فى هذا الارتداد حيوية بارزة أو «درامية» ذات تأثير عال، وذلك لاشتماله على عناصر أسلوبية متنوعة تتعلق بنوع المخاطبة، وبكيفة الأداء اللغوى، وبالاستعانة، والمفارقة.

العنصر الأول هو: «المخاطبة الذاتية» أو مخاطبة نفسه بسرد خبرى حدد به مأساته المالية والاجتماعية، وكيف واجه موقف أخويه منه مواجهة الأبطال، والتحدى بعمل شريف ولكنه هين قليل الشأن لا يتناسب مع المستوى المعيشى الذى ترفل فيه أسرته، والوظيفى ا الذى يتحرك فى إطاره أخواه.

والعنصر الثانى هو: «السرد الطلبى» المتمثل فى التوجه المفاجئ بالحديث بصيغة

(١) السابق صـ ٢٠٧.

النداء (يا فارس الفرسان..) ينادى بها نفسه، وبصيغة نداء أخرى (أما أنت يا نوسة) ينادى بها محبوبته التى حرمه منه أخواه المتسلطان.

والعنصر الثالث هو: «الالتفات» الفنى الذى جعله ينتقل دون تمهيد من صيغة خبرية ذات ضمير مخاطب ذاتى إلى صيغة ذات ضمير مخاطب آخر قفز إلى ذهنه: «وحتى يتاح لى لقاؤك...» وكذلك الانتقال «الاستطرادى» من التعبير الذاتى (المخاطب) و(المتكلم).. إلى تعبير عام يتعلق بالطبيعة الإنسانية (سر المأساة كلها فى كلمة أننى ولدت فى عصر...» ثم العودة إلى التعبير الذاتى يختتم به هذ المقطع الارتدادى.

والعنصر الرابع الذى تتشكل منه درامية الارتداد ـ هنا ـ هو: عنصر «التجريد» فقد جرد من ذاته، شخصين: أولهما: «الملازم له مثل ظله». ويريد بذلك نفسه، وثانيهما: «قارئ الكف» الذى هو مجرد قناع فنى استعان به هنا ـ ليسرد على لسانه تقلب الأعزة والدول من حال إلى حال. رامزًا بذلك إلى اقتراب زوال «المركز والنعمة» ممن تسببوا فى إيذائه، وتشريده، مثل هؤلاء الملوك الذى ملكوا ثم صاروا كالمتسولين فى بلاد الغربة.

والعنصر الخامس هو: «المفارقة» الناشئة عن غلبة الأسف والأسى» وهيمنتهما على نفسه جراء استشراء قوى التآمر والغدر، وتفشى قوى النصب والاحتيال التى تحول من يملك الثروة والجاه والمال إلى «معوز» يحتاج إلى المعونة، ويفتقر إلى المساعدة، بينما يرى آخرين بنعمون بثرائه وماله على مرأى ومسمع من مراقبين أمناء ولكنهم لا يكترثون بما يرون أنه حق يدعو إلى الدفاع عنه. ويندرج تحت هذا الوجه مواضع فى غير قصة من قصص الكاتب مثل قصة (المهد)(١).

(١) قصة (المهد) بمجموعة «القرار الأخير» مكتبة مصر ط (١) ١٩٩٦ صـ ٥.

وأما النوع الثالث وهو الارتداد بضمير الغائب: فنقف عليه فى غير قصة للكاتب. منها قصة (عندما يقول البلبل لا)(١). والغرض من الارتداد هنا هو: إزاحة الحاضر مؤقتا لإظهار بواعث هم تعانى منه الشخصية الفنية المركزية. وهى لفتاة تعمل مدرسة فى الحقل التعليمى تنطوى نفسها على حزن هائل لاتفصح عن لأحد، ولا يعلم عنه أى أحد. وسبب هذا الحزن حادث قديم خطير عجزت عن نسيانه رغم مرور سنوات طويلة. وهو مدفون فى صدرها. ولكن سببه يظهر الآن فى مجال بصرها وحياتها. إنه ناظر المدرسة «بدران بدوى» الذى وجدت أنه «لا مفر من أن تهنئه مع المدرسات وأن تصافحه أيضا»(٢)وأن تتناسى اضطرابها النفسى، فقد «سرت فى بدنها قشعريرة ولكن لا مفر»(٣).

وقد ساق الكاتب بوصف سردى مظاهر لم تفصح عن حزنها، بقدر مازادت الأمر غموضًا وتعقيدًا. فقال واصفا حالتها: «كان دائما احتمالا متوقعا وها هو قد وقع. شحب وجهها الأنيق، ولاحت فى عينيها السوداوين النجلاوين نظرة شاردة. وأزفت الساعة فذهبن طابورا فى أرديتهن المحتشمة إلى حجرته المفتوحة. وقف وراء المكتب يستقبل الوافدات والوافدين. متوسط القامة، مائل إلى البدانة، ذو وجه كروى وأنف أقنى، وعينين جاحظتين، يتقدمه شارب منتفخ مقوس كموجة محملة بالزبد. تقدمت فى خطى خفيفة مركزة عينيها على صدرة متحاشية عينية ثم مدت يدها. ماذا تقول؟ مثلما قلن؟، لكنها خرست فلم تنبس بكلمة. ترى ماذا تجلى فى عينيه؟ صافح يدها الرقيقة بيد غليظة، وقال بصوته الخشن:

ـ شكرًا.

استدارت ومضت بقامة رشيقة، نسيت همومها فى أداء واجبها اليومى. ولكنها لم تبد فى حال حسنة. أكثر من بنت قالت: «أبلة عصبية اليوم». ولما رجعت إلى

(١) قصة عندما يقول الليل لا، بمجموعة الفجر الكاذب صـ ١٩٨.
(٢) السابق صـ ١٩٨. (٣) السابق صـ ١٩٨.

مسكنها بأول شارع الهرم غيرت ملابسها وجلست إلى مائدة الطعام مع أمها. نظرت الأم إلى وجهها وتساءلت:

ــ خيراً؟ فقالت بإيجاز:

ــ بدران بدران بدوى، تذكرينه؟، عين ناظرا على مدرستنا..

ــ ياه !. ثم بعد قليل من الصمت (قالت الأم):

ــ لأهمية لذلك على الإطلاق، تاريخ قديم منسى.

بعد الطعام آوت إلى حجرة مكتبها لتستريح وقتا ثم لتصحح مجموعة من الكراسات. نسيته تماما. كلا لم تنسه. يطوف بها بين زمن وآخر. كيف يمكن أن يُنسى تماما؟!»(١).

ينطوى هذا النص السردى على طائفة من المظاهر الداعية الخاصة بحركة الفتاة فجمعيها تنصب عليها، وهى «مظاهر وصفية» توحى بخطورة السرّ الدفين الذى تحمله فى صدرها. وأول هذه المظاهر: «شحوب وجهها الأنيق» نتيجة علمها بتعيين بدران بدوى ناظرا على المدرسة التى تعمل بها، رغم أن احتمال وجوده فى حياتها «كان متوقعًا وها هو قد وقع». والمظهر الثانى هو: «النظرة الشاردة» التى لا شك تنظر فيما لا يراه غيرها. وهى «واقعة ما» أو حادثة معينة» لابد أن تجتذب اهتمامها وذاكرتها وتفكيرها فيما قد وقع أو حدث. والمظهر الثالث هو: وصف الناظر بصفات لا تريح العين. إذ هى منفرة طاردة لإحساس التقبل أو الإقبال، ليحل محله إحساس المصانعة والمداراة، يحتمى وراءه كل من تدعوه الحاجة أو المصلحة إلى الاقتراب منه أو مجالسته. والمظهر الرابع هو: «تحاشى المدرسة» نظراته لها بينما ركزت عينيها فى صدره. المظهر الخامس هو: التجاؤها إلى الصمت «فلم تنبس بكلمة » مخالفة بذلك كل من سبقها ومن أتى بعدها للترحيب به. والمظهر السادس

---

(١) السابق صـ ١٩٨ ــ ١٩٩.

هو: «سوء حالتها» الذى لمسته بعض تلميذاتها أثناء إلقاء درس اليوم، فوصفنها بأن (أبلة عصبية اليوم). . والمظهر السابع هو: تحاورها مع أمها عقب عودتها إلى المنزل. وهو التحاور الذى عكس قدراً من توتر الإثنين، والمظهر الثامن هو: تسليمها باستحالة نسيان هذا الرجل الذى لم تنسه تماما. فقد كان يطوف بها بين زمن وآخر.. مما جعلها تنفى نسيانه بعبارة تساؤلية إنكارية: (كيف يمكن أن ينسى تمامًا)؟.

إن هذه المظاهر الوصفية جميعا تتعاون فى الدلالة على أن «الهمّ» الذى تعانى منه المدرسة غير هين، فهو ثقيل وخطير، يشعر أمامه المتلقى أنه بحاجة إلى الكشف عنه. وإلى إزالة غموضه. وهذا الشعور الاحتمالى أدركه الكاتب ـ ولا بد أن يدركه كل كاتب ـ فأجرى بسببه ـ من منظور الفتاة المهم المهمومة ـ العبارة التساؤلية الإنكارية فى نهاية السرد الوصفى : «كيف يمكن أن ينسى تمامًا؟». التى تعد مدخلا طبيعيا غير متعسف إلى عملية «ارتداد إزاحى. يزيح هذا الهم أو يطوره إلى جهه ما، ومن ثم جعل الكاتب الفتاة ترتد إلى الزمن الماضى بضمير الغائب هكذا:

«عندما جاء لأول مرة ليعطيها درسًا خصوصيًا فى الرياضة كانت فى الرابعة عشرة. بل لم تكن أتمتها . كان يكبرها بخمسة وعشرين عامًا، وفى سن المرحوم أبيها. قالت لأمها (شكله فوضى. ولكن شرحه جيد)، فقالت أمها (لا شأن لنا بشكله. المهم شرحه). كان غاية فى المهارة. يبعث النشاط برواية النوادر اللطيفة. أنست به واستفادت من خبرته، ولكن كيف حصل ما حصل؟. لم تفطن فى ملكوت براءتها إلى أى تغير فى سلوكه لتأخذ حذرها. انفرد بها ذات يوم عندما ذهب والداها لعيادة عمتها. لم يداخلها شك فى رجل اعتبرته أبا ثانيًا. كيف حصل ما حصل؟. بلا حب ولا رغبة من ناحيتها حصل ما حصل. تساءلت فى رعب: (ما هذا؟) قال لها: (لا تخافى ولا تحزنى، احتفظى بسرِّك. وسوف أخطبك يوم تبلغين السن المعقولة). ووفى بوعده. جاء وخطب. كانت قد بلغت درجة من النضج أتاحت لها إدراكا لأبعاد مأساتها. لم تجد نحوه أى حب، أو احترام. وكان أبعد ما

يكون عن أحلامها وما تخلقت به من نقاء ومثالية. ولكن ما الحيلة؟!، أبوها رحل عن دنياها قبل ذلك بعامين. وذهلت أمها لجرأة ذلك الرجل، ولكنها قالت لها: (أنا عارفة تمسكك باستقلالك الشخصى، ولذلك أترك لك الرأى..) شعرت بحرج مركزها. فإما أن تقبل وإما أن تغلق الباب إلى الأبد. ياله من موقف يدفع الإنسان دفعا إلى ما يكره. هى الجميلة الغنية التى يضرب المثل بنبل أخلاقها فى العباسية كلها ـ تتخبط فى مصيدة محكمة وهو يطل عليها بعينيه الشرهتين. كرهت قوته كما كرهت ضعفها. أن يعبث ببراءتها شىء. أما أن يتسلط عليها وهى فى كامل عقلها فشىء آخر. قال لها (ها أنا أوفى بوعدى، لأنى أحبك): وقال لها أيضًا: (إنى أعرف حبك للتعليم، وسوف تكملين دراستك فى كلية العلوم.) غضبت غضبا لم تشعر بمثله من قبل. رفضت الإرغام كما رفضت القبح. هان عليها أن تضحى بالزواج. رحبت بالوحدة، وقالت إن الوحدة فى رفقة الكبرياء ليست وحدة. وحدست أيضا أنه يطمع فى مالها. وقالت لأمها بكل بساطة: (لا). فقالت الأم: (إنى أعجب كيف لم تقررى ذلك من أول لحظة!). واعترض الرجل طريقها فى الخارج وقال لها: (كيف ترفضين؟ ألا تدركين المصير؟) فقالت بحدة لم يتوقعها: (أى مصير أحب إلى من الزواج منك)، وأتمت دراستها وأرادت أن تملأ الفراغ بالعمل فاشتغلت مدرسة، وفاتتها فرص الزواج تباعا فأعرضت عنها جميعًا حتى سألتها أمها: (ألا يعجبك أحد؟!) فقالت برقة: (إنى أعرف ما أفعل)، فقالت الأم: (ولكن الزمن يجرى). فقالت: (فليجر الزمن كيف شاء. أنا راضية). ويتقدم بها العمر يوما بعد يوم. تتجنب الحب وتخافه. تأمل بكل قواها أن تمضى الحياة فى هدوء مطمئنة أكثر منها سعيدة. تلح على إقناع نفسها بأن السعادة لا تنحصر فى الحب والأمومة. ولم تندم قط على قرارها الصلب. ومن يدرى ماذا يخبئ الغد؟»(١).

فقد كشف هذا الارتداد عن «طبيعة الهم» الذى تحمله فى صدرها مؤثرة ألا

(١) السابق صـ ١٩٩ ـ ٢٠١.

تبوح به حتى لا يطلع عليه أحد. وهو كشف حيوى يمدّ الارتداد بطاقة درامية مؤثرة، تتمثل فى «رسم خلفية الحادث الأليم» الذى تعرضت له هذه الفتاة عندما كانت صغيرة السن لم تتجاوز الرابعة عشر عاما.

إذ تتحدد هذه الخلفية فى «جلسات» جمعتها بمدرسها فى دروس خصوصية» بالمنزل. و«اطمئنانها» له حيث رأته أبا ثانيا، فهو فى عمرو والدها تقريبا، إذ يكبرها بخمسة وعشرين عاما. و«سعادتها» به بسبب نوادره اللطيفة التى جعلتها تأنس إليه. «وعدم ارتيابها» فى أى تصرف يصدر عنه أثناء أداء الدروس و«اختلاء المدرس بها» بعد أن اضطر الوالدان إلى مغادرة المنزل لعيادة عمتها المريضة.

كما تتمثل هذه الدرامية فى «الإيحاء» بوقوع حادثة الاعتداء عليها دون التصريح بها. إذ اكتفى الكاتب بترديد صيغة: كيف حصل ما حصل مرتين، وبإضافة صيغة قريبة منهما هى: «بلا حب ولا رغبة منها حصل ما حصل».

كما تتعين هذه الدرامية فى «الطبيعة الملائكية البريئة» التى تحلت بها هذه الفتاة الصغيرة، فلم تزد على أن تساءلت فى رعب: ما هذا؟. وهو تساؤل إنكارى امتزج بالجهل، وبعدم الوعى بعاقبة هذه اللحظة التى لم تشعر بخطورتها. ولم تفكر حينها أنها لحظة مصيرية. فقط ما فكرت فيه هو أن ثمة خطأ ما قد حصل فى منظومة العلاقة التى تربط بين تلميذة فى الرابعة عشرة وأستاذ فى عمر والدها.

كما تتحدد هذه الدرامية فى «الأصوات المتوالية» التى ترددت على مسامعها فأحدثت ردود أفعال مختلفة ـ كصوت المدرس المغتصب يطالبها بحفظ السر ويطمئنها أنه سوف يأتى لخطبتها فى الوقت المناسب فلم تجب بكلمة، لأنها لم تكن تدرى ماذا تقول فى حالة كهذه أصابت عقلها بالتبلد، ونفسها بالانكماش والتقوقع. وكصوت والدتها التى أبدت دهشتها من تقدم المدرس لخطبتها بعد عدة أعوام من الحادثة وكصوتها المكتوم بداخلها الذى «رفض» قوته وجرأته وتسلطه أثناء غيبة

وعيها، والذى رفض محاولته ـ بعد نضج تفكيرها ـ أن يعاود تسلطه عليها وعبثه بها، فدفعها إلى التصريح بـ (لا) ببساطة وحزم. وكصوت المدرس يعترض رفضها بتحذيرها من (المصير) الذى لا تدرك أبعاده فجوبه بردها الحازن (أى مصير أحب إلىّ من الزواج منك)، وكصوتها لأمها ـ حين راجعتها فى رفضها المدرس أو أى راغب فى الاقتران بها، فقد قالت الأم: (الزمن يجرى) فأجابت: ـ (ليجر الزمن كيف شاء، أنا راضية)، ليكون ردها هذا بمثابة تصميم نهائى على مزاولة الحياة بلا رجل أى رجل، لا سيما أنها اقنعت نفسها ـ بإلحاح ـ أن الحياة لا تنحصر فى الحب والأمومة. وإن جاءها صوت داخلى يتساءل عن أن المرء لا يدرى بما قد يأتى به المستقبل من مفاجآت.

وقد انتجت هذه الصور المشكلة لدرامية الارتداد ـ توقعا لدى القارئ بأن المدرسة الحزينة سوف تمضى فى قرارها الصلب، وموقفها الصلد، وإرادتها الحديدية، وذلك لتواجه الناظر بإحساس غير مبال به، ولا بالحادثة القديمة المأساوية. «حقا إنها تأسف لظهوره فى حياتها من جديد، وأنها ستتعامل معه يوما بعد يوم، وأنه سيجعل من الماضى حاضرا أليما(١)» ـ ولكنها اعتصمت بتصميمها الصامد اللاّمبالى، الذى استندت إليه فى المبادلة الحوارية التى جرت بينهما على هذا النحو عندما خلا إليها فى حجرته لأول مرة سائلا إياها:

ــ كيف حالك. فأجابت ببرود.

ــ على خير ما يكون . وحين حاول أن يقول لها بتودد وتساؤل:

ــ ألم .. أعنى .. تزوجت. فقالت بنبرة من يقصد قطع هذا الحديث:

ــ قلت إننى على خير ما يكون»(٢).

فهذا التصميم يقوم على قوة إرادة فاعلة ذات قدرة على إزاحة هذا الهم الذى

(١) السابق صـ ٢٠٢.
(٢) السابق صـ ٢٠٢.

تبدى فى ارتدادها إلى الماضى المؤلم، ويكشف عن قوة شخصية تتيح للمتلقى أن يتنبأ «بمستقبل فعلها» أو تصرفها مع هذا الرجل أو أى رجل آخر ـ وهو: «العزوف الدائم والعزلة المستمرة. وإن كانت توقن فى داخل نفسها بأن حركة المستقبل سوف تسفر عن «جديد» لا يمكن للمرء أن يتجاهله أو يتجاوزه.

أما النوع الرابع فهو «الارتداد إلى الماضى بأكثر من ضمير» .. فقد يرتد الراوى أو السارد بضمير المتكلم أو بضمير المخاطب، وقد يعمد الكاتب ـ نيابة عن الشخصية إلى الارتداد بضمير الغائب. على نحو ما نرى ذلك فى غير قصة. مثل «الحب والقناع»(١)، و«أيوب»(٢)، والقضية(٣)، وصباح الورد(٤). وغيرها.

ففى قصة (الحب والقناع) ـ يعانى (لبيب داود الناطورجى) ـ من همّ شديد لم يبح به لأحد ـ وهو مرتبط تماما بزوجته (فتحية سليمان) التى تزوج منها بعد وفاة صديقهما المشترك ـ (يسرى أحمد). ولم يكشف الكاتب عن سبب ذلك الهم الذى زاحمه فى وقت لا يتوقع فيه أحد أن يكون مهموما. إذ إنه يشعر به ثقيلاً على صدره فى أيام شهر العسل التى بدأت بزواجه من فتحية سليمان الجميلة ذات الشخصية المتميزة.

وقد آثر الكاتب ألاّ يتناول هذا الهم دفعة واحدة بل عمد إلى تناوله فى عدة مواضع ارتدادية. ربما لإثارة «تشويق» suspense المتلقى لمتابعة الحدث الفنى، وربما لدعوته إلى أن يشارك فى «تصور» مصير الشخصية أو تطورها. «وتأمل» حركتها وحركة الشخصيات الأخرى المتصلة بها.

أما الارتداد الأول ـ فقد أثارته زوجته فتحية سليمان بحديث وجهته إليه بوصفه مالكا لعقارات تدر عليه خمسمائة جنيه شهريا أغنته عن العمل الحكومى أو غير الحكومى. فمن الضرورى أن يكون للمرء عمل، مهما تعددت عقاراته وكثر ثراؤه.

(١) مجموعة (الشيطان يعظ) صـ ١٤٥.
(٢) مجموعة (الشيطان يعظ) صـ ٢٠٣.
(٣) مجموعة الفجر الكاذب صـ١٨١.
(٤) مجموعة صباح الورد صـ ٢٣.

وقد برز فى حديثها سؤال لم ينزعج منه زوجها لبيب، بقدر انزعاجه من نغمة السيطرة، ونبرة التسلط، وروح المبادأة، وسرعة المبادرة، التى عكستها شخصية هذه الزوجة . برز سؤالها هكذا:

ـ خبرّنى .. متى تشرع أنت فى العمل؟

كما أن هذا السؤال دفعه إلى جانب انزعاجه أو بسببه ـ إلى أول ارتداد إلى ماضيه، وهو ارتداد إلى «ماض قريب» يرينا فيه صورة «القائه بها للمرة الثالثة عقب حفل الخطوبة». حيث حاصرته بجمل حوارية حافلة بالتساؤلات على هذا النحو:

«متى تخرجت؟ فأجابها ببساطة:

ـ منذ ستة أعوام.

ـ ولماذا بقيت بلا عمل؟

ـ لست فى حاجة إلى العمل كما تعلمين.

ـ لكنه العمل الذى يخلق الإنسان، لا دخل خمسمائة جنيه.

ـ لا ينقصنى شىء، وإنى لخبير فى التعامل مع الوقت. لى مكتبة ضخمة، لى أصدقاء، ثم إنى لم أقتنع بعمل أبدا.

ـ إن كنت تضيق بالوظيفة فافتح مكتبا للمحاماة. صديقاك عبد البارى خليل، وعدلى جواد محاميان، صديقك وهدان المتجلى قاض...

ـ إنهم فى حاجة إلى العمل..

ـ الإنسان بلا عمل عرضة للرعب.

ـ الرعب؟!

ـ الضجر، العادات السيئة، العزلة...

ـ قد توجد جميعا فى العمل.

ـ الاستثناء يؤيد القاعدة ولا يهدمها.

ـ هناك الزواج والأبناء.

ـ العمل أيضًا مهم. إنه لأمر مهين أن يخطر الإنسان فى الحياة بلا عمل.

ولما كان متلهفا على الظفر بها فقد قال:

ـ سأجرب ذلك فى أقرب فرصة.

فحنى رأسه بالإيجاب، تجاوز عن مزاجه الراسخ من أجل الحب. وتأثر بنظرة عينيها وثبات نبرتها تأثرا أشاع فى نفسه الحذر والتوجس. وتذكر موقفها الرافض للزواج حتى شارفت الثلاثين فازداد حذرا وتوجسا. وتساءل هل يعثر تحت ذلك السطح الصخرى على ينبوع من ماء الأنوثة العذب. تساءل مرتين ولكنه كان يحب حبا عنيدًا أيضا.. قالت بفخار:

ـ ملف خدمتى يحوى أجمل الشهادات بكفاءتى فى العمل.

ـ طبعا.

ـ طبعًا؟ .. لماذا؟

ـ إنك تتحرين الكمال فى كل شىء.

ـ أيرضيك ذلك؟

ـ بلا أدنى ريب، ولكنى أحب أيضا الاعتدال.!

ـ يالك من رجل طيب. (فسأل نفسه: ماذا تعنى يا ترى؟). أما هى فتساءلت:

ـ كيف كنت تمضى يومك؟. فقال مستبشراً.

ـ كنت أبدا يومى بالسباحة طيلة أيام السنة عدا الشتاء فألعب التنس، فآوى إلى مكتبى حتى الغداء، أذهب إلى لقاء عبد البارى ووهدان وعدلى بركتنا المختار فى الفردوس. وقد أذهب إلى سينما، أو أمضى سهرة أمام التلفزيون.

ــ إنهم يستريحون من العمل. أما أنت فتواصل حياة الفراغ. فابتسم بلا تعليق، فقالت:

ــ قراءاتك متنوعة، يسرنى أنك تضم إليها العلم أخيرا، لكن لأى هدف تقرأ؟.. هل حلمت يوما بالتأليف؟

ــ أبدا.

ــ وفى المقهى كنت تشرب الويسكى.

ــ بضع كؤوس. هزت رأسها بأسف، فقال:

ــ علينا أن نأخذ الأمور بهوادة ورفق.

ــ أعتقد أن الإيمان يتطلب جدية أكثر.

تذكر قول عبد البارى عن إمام المسجد. إنها طراز نسائى غريب حقا. قالت:

ــ إنك بذرة تعد بشجرة طيبة، وسوف تشكرنى ذات يوم من صميم قلبك.

ياللداهية ها هو صوت داود الناطورجى ـ أبيه ـ يتردد من جديد. ماذا تظن، وماذا تدبر؟.»(١)

إن هذا الارتداد الأول. كما نرى ـ جاء نتيجة حديث مع زوجته فى أيام العسل الأولى. فهو ـ كما قلنا ـ ارتداد إلى «ماض قريب».. ويلاحظ أنه فى شكل «مبادلة حوارية» نامية ومتطورة، وساعية إلى إيقافنا على هدف محدد وهو: «الكشف» عن طبيعة شخصية كل من الزوجين.

فشخصيتها تتصف بصفات الجرأة والصراحة والمجادلة والاقتحام والاكتراث، التى يجمعها إحساسها الحماسى بالحرص على حياتها الجديدة، الأمر الذى دعاها إلى محاورته على هذا النحو المتقدم بغرض إرساء مبدأ «الاستقرار العائلى» وهما

(١) السابق صـ١٥١ ــ ١٥٣.

فى أيام الزواج الأولى. وفى سبيل ذلك استفسرت عن طبيعة علاقاته بأصدقائه، وعن ثقافته، ونوع قراءاته، وعن أوقات فراغه، ومدى تمسكه بدينه، وسادت جملها الحوارية نغمة بارزة هى ضرورة أن يكون له عمل مثل (مكتب محاماة)، فهو حاصل على ليسانس فى القانون، ولن يغنى عن العمل أنه ثرى يملك العقار والمال.

وأما شخصيته حتى الآن فهى قائمة على صفات: المداراة، وردّ الفعل والترقب والحذر، التى تندرج تحت إحساسه بضرورة «كتم مشاعره الحقيقية» وإظهار ما يغايرها. و«مجاراتها» فى أقوالها وطموحاتها، وإبداء موافقته على رغبتها فى تغيير نظام حياته دون مجابهة أو معارضة من جانبه. وكيف له أن يجابه أو يعترض أو يعارض ما دامت رغبتها مؤسسة على مبدأ «إقرار الاستقرار العائلى». كما تكشف هذه المبادلة الحوارية عن أنه يستند إلى «حب متسلط» دفين يحمله لها ولا يود الآن على الأقل الإفصاح عنه، فى مقابل تسلط شخصيتها على مستقبل دوران حركته فى إطار حياتهما الزوجية.

وقد آثر الكاتب أن يعمق هذا «الارتداد الحوارى» وذلك بعقد ارتداد آخر أثناء الحوار، تعلق بشخصية فتحية قبل أن يتقدم يطلب يدها وخطبتها. فقد تذكر موقفها الرافض للزواج حتى شارفت الثلاثين، وكيف أنه تساءل وقتها عن مدى إمكانية احتفاظها بينبوع من ماء الأنوثة العذب تحت صخرة الرفض لمبدأ الزواج. وهذا يعنى أن الكاتب فى ضوء هذا الموقف الارتدادى ـ يرمى بخيط أو سؤال: كيف تم الزواج بعد رفض صريح وقاطع للحياة الزوجية من جانبها أيا كان الزوج الذى سيديرها . ويبدو أن الكاتب بذلك إنما يريد أن يثير فى نفوسنا «إحساسًا توقعيًا» ـ بأن حياة هذين الزوجين ستسفر عن مفاجأة أو تحول يتدخل فى مجرى الحدث الفنى.

وفى إطار هذا التوقع عمد الكاتب إلى عقد «ارتداد ثان»، زمنه «أبعد من الخطوبة» التى أشار إليها الارتداد الأول، وقبل شهر من عقد القرآن. وقد

استدعى هذا الارتداد الثانى بروز إحساس لبيب بأن تسلط فتحية يشبه تسلط والده (داود الناطورجى) فهى قد انهالت عليه بأنهار من الوصايا التى أشبهت وصايا والده، وتوّجتها بقولها (إنك بذرة تعد بشجرة طيبة) وهو آخر ما قالته له فى الارتداد الحوارى السابق، مدللة به على قوة شخصيتها وإرادتها الحديدية السافرة.

ولذلك كانت شخصيتها محور الارتداد الثانى. فقد ارتد من غلبة إحساسه بقوة شخصيها إلى موقف حوارى جمعه بعدد من أصدقائه قبل زواجه منها بشهر تقريبا، فقد «تذكر بسببها اجتماعا ذا مغزى بركن الفردوس فى الشهر السابق لزواجه. قال وهدان المتجلى القاضى المعروف بميوله الدينية:

ـ فتحية ممتازة، ولكن عليك أن تتغير. فقال عبد البارى خليل:

ـ أو اضمن حبها لك فيجىء التغيير من ناحيتها. فتساءل لبيب بقلق:

ـ ألا يمكن أن يستقل كلانا بحياته. فقال عدلى جواد:

ـ كان عليك أن تختار فتاة من نوع آخر»(١).

وتجمع الجمل الواردة فى هذا الموقف الارتدادى الحوارى بضمير الغائب الذى يتناول فتحية ـ على أننا نتعامل مع شخصية «نسائية نادرة» أو كما وصفها زوجها لبيب «إنها طراز نسائى غريب حقًا»(٢) ولو لم تكن كذلك لما حظيت بكلام هؤلاء الأصدقاء. وهو كلام يحتوى على «تحذير» لصديقهم بأن فتحية ليست كأى فتاة.. بما تمتلك من قدرات وطاقات غير عادية قادرة على الفعل والتنفيذ والهيمنة.

ويتحقق «الارتداد الثالث» «**عقب مرور شهر العسل**» نتيجة «تأمل لبيب»، ضم صورتين الصورة الأولى هى: «تأمله عند انفراده بنفسه فى منزله» بعد ذهاب زوجته فتحية سليمان إلى عملها. حقًا شعر بوحشة لغيابها ولكنه وجد بعض الراحة لانفراده. وليس غريبا عليه أن يجتمع مثل هذا التناقض «الوحشة والراحة»،

(٢) السابق صـ ١٥٣ ـ ١٥٤.   (٣) السابق صـ ١٥٣.

ذلك أنه قد «ألف منذ قديم معايشة المتناقضات جنبا إلى جنب. كثيرا ما يبدو نصفين يناقض أحدهما الآخر فى العواطف والآراء جميعًا»(١). والصورة الثانية: «تأمله لصورة بذهنه لصديقه وغريمه يسرى أحمد الذى حمل له فى قلبه مقتا وكرها، لأنه كان حبيبا لفتحية قبل اقترانه بها. إن هذا الإطار الجامع لهاتين الصورتين لتأمل لبيب ـ دفع ذهنه إلى الارتداد إلى الماضى على هذا النحو:

«إنها لاتدرى شيئًا عن مقته ليسرى أحمد عندما علم بأنه حبيبها. فى تلك الأيام الموحشة ـ تمنى لصديقه الموت. أطلق على صورته خيالاته المدمرة المشحونة بالفناء. وشدّ ما سر عندما ألقى القبض على الشاب فى جنازة مصطفى النحاس(٢)، لم يعرف يسرى أحمد مصطفى النحاس ولكنه اشترك فى جنازته إكراما لذكرى أبيها الشيخ سليمان. وكان لبيب يسمع عما يجرى فى المعتقلات، فناط أمله بأيدى الطغاة تقتلع يسرى من سبيله، رغم أن حبه له لم يتبخر تماماً، ورغم أنه لم ينس أنه كان أستاذه فى العلوم والرياضة، ومرشده فى أخطر مرحلة من مراحل حياته، مرحلة الإلحاد والثورة على أبيه داود الناطورجى ـ صرخت الرغبة السوداء فى قلبه (القتل فى المعتقل أو السرطان). فى غضون أسابيع أطلق سراح يسرى أحمد لمرضه، وإذا بالأشعة تكشف فيه عن سرطان المثانة ـ تلقى الخبر بفزع واضطراب وحزن . شعر أيضا براحة عميقة. وكان فى العادة يتقزز من الإنسان باعتباره كائنا قذرا ذا إفرازات كريهة لاحصر لها، فاقتنع بأن فى الإنسان من النوايا والسلوك ما يفوق الإفرازات الكريهة فى قذارته. وقد زاره فى رقاده الأخير. رأى الغطاء يشى بانتفاخ غريب فى منطقة البطن، على حين لم يبق فى الوجه الجميل سوى الجلد والعظم. ولما رآه يسرى ابتسم ابتسامة خفيفة كأنما يلقى عناء حتى من التبسم، وقال بصوت ضعيف:

ــ لبيب اقترب ، إنى فى حاجة إلى قلب محب..

---

(١) السابق صـ ١٥٤.

(٢) مصطفى النحاس. زعيم حزب الوفد قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، وتولي رئاسة الوزارة المصرية عدة مرات فى العهد الملكى، وتوفى عام ١٩٦٥.

تفجرت دموعه بإخلاص فى تلك اللحظة. تذكر الماضى الحى والعواطف الجياشة والذكريات المشتركة فآمن بأن يسرى كان أصدق الأصدقاء جميعًا. كيف هان عليه أن يقتله؟ ـ لقد انطلق الغدر من صميم القلب الأسود إلى المثانة. كم ازدرى نفسه!. كم ازدرى البشرية جميعًا!. وساعده ذلك الاحتقار بالإضافة إلى الخيبة فى الحب إلى التمادى فى الاستسلام للوحش. وتبدّت فتحية فى تلك الأيام تمثالا للجمال والحزن. رثى لها وشمت بها. ألم تكن شريكته فى جريمة القتل؟. وتأمل بقسوة وحنق استقامتها الفريدة فقال: إن لها أيضا إفرازاتها الكريهة. وبكى فى جنازة يسرى طويلا حتى اقتنع بأنه لا خلاص إلا بتحطيم الكون.»(١).

تتجلى «درامية» هذا الارتداد بضمير الغائب فى أنه ـ الارتداد ـ قد كشف عن جوانب متضاربة فى شخصية «لبيب الناطورجى»؛ فثمة جانب «الحقد الأسود» على صديقه (يسرى أحمد)، الذى أوصله إلى أن يتمنى موته أو مقتله فى المعتقل لإدراكه حب فتحية له، وثمة جانب مضاد لهذا الشعور وهو إحساسه بالفزع من مرض صديقه والخوف عليه والحزن من أجله. وبروز هذين الشعور المتضادين يمد درامية الارتداد بالحيوية المؤثرة. كما كشف هذا الارتداد عن أن زوجته فتحية لم تكن غائبة فى أى وقت عن مجال حركته. وفى هذا تمهيد يجعلنا نتوقع أن ثمة «سرا» يكمن فى حالة الصمت والمجاراة التى تطبع شخصية لبيب فى كل حوار معلن، أو غير معلن، وينبغى أن نقف عليه، ونتعرف به، بوصفه مكملا للصورة العامة للحدث الفنى، الذى تنبنى عليه القصة، كما يكشف الارتداد عن «التوازن النفسى» الذى كان وراء نجاح فتحية سليمان وأصدقائه الآخرين فى حياتهم العلمية والعملية. على حين غاب عن نفسه هذا التوازن، فحصد بغيابه الإخفاق العلمى، وتجرع مرارة الفشل الوظيفى، فتحالف مع التظاهر ونأى عن الصراحة والوضوح.

وأما الارتداد الرابع. فقد جاء فى إطار بشائر الأمومة والأبوة التى هلت على

(١) السابق صـ ١٥٥ ـ ١٥٦.

الزوجين بعد طول انتظار. وتوقع المولود فى سبتمبر أدخل على الحياة شيئًا من التغيير، فقد أتاح له هذا التوقع أو الانتظار أن ينفرد لبيب بنفسه فترات متباعدة. وفى عزلته الطوعية «تذكر موقفا لا يمكن أن ينسى»(١) فهو موقف مثير حقا. أى أن الكاتب قد عمد إلى التمهيد لهذا الارتداد بتلك «البشائر السعيدة» التى مكنته من التذكر أو «الرجوع إلى الماضى الذى» سبق الزواج منها، بل الخطوبة أيضا؛ «فقد دعته إلى لقاء مفاجئ بحديقة الأمازون عقب عدولها عن الرهبنة (أى قبولها بفكرة الزواج بعد إنفاقها وقتا طويلاً فى الحداد على الحبيب يسرى أحمد) وقبل الخطوبة. كان سعيدا باللقاء فوق البساط الأخضر. راح يعلن خططه عن الخطوبة والزواج حتى لاحظ أنها ليست موجودة معه. فسألها:

ـ مالك يا فتحية . فقالت بوجوم:

ـ كان يمكن أن تمضى الأمور فى طريقها المرسوم بلا كدر.

ـ وهى ماضية كذلك، فأى كدر تقصدين؟.

ـ إنى أرفض الخداع، وأمقت الكذب، ولست نهازة للفرص، بأى ثمن. فقال بضراعة.

ـ لا تتركينى للحيرة. فتريثت قليلا مكفهرة الوجه ثم قالت:

ـ يوجد فى حياتى سر لا يجوز أن تجهله.

خفق قلبه وتخايل لعينيه شبح واحد. تساءل:

ـ أى سر؟

فقالت بمرارة متصاعدة.

ـ إنه مأساة..

ثم فى شىء من الاندفاع:

(١) السابق صـ ١٧٣.

ــ وقعت المأساة وأنا طالبة. كنت راجعة ليلاً من بيت زميلة عقب ساعات من المذاكرة، رحت أقطع حارة حمزة فى طريقى إلى ابن خلدون. وإذا بأنوار الحى تنقطع فجأة فيغرق كل شىء فى ظلام مخيف.

رجع الظلام بوحشته فتجنب ملاقاة عينيها بحذر ولم ينبس .

ــ لن أطيل فالذكرى معذبة، هاجمنى شخص فى الظلام، كتم فمى، تصارعنا حتى فقدت الوعى..

تهدج صوتها حتى سكتت، ولكنها تغلبت على ضعفها قائلة:

ــ لعلك أدركت بقية ما حدث!

ــ ياللفظاعة!

فاه بها وهو يرتعد، فهتفت غاضبة.

ــ وحش حيوان، قذر، جبان..

فردد غائصا فى ظلمة باردة:

ــ وحش، حيوان ، قذر، جبان.

صمتا ليستردا أنفاسهما . ترامقا فى تعاسة، كلاهما أتعس من صاحبه، تمتم:

ــ أنت .. يا للفظاعة! ثم هز رأسه متسائلاً:

ــ أكان لذلك علاقة برفضك الزواج؟

فقالت على الفور:

ــ أبداً. لقد اعترفت لأمى فلم يهدأ بالها حتى أصلحت كل شىء، فلم يكن ثمة ما يخيفنى من الزواج.

حنى رأسه مصدقا، ولكنها تجلت أمامه فى هالة وضيئة.

قالت مؤكدة:

ـ كان يمكن أن يمضى كل شىء بلا إثارة من شك!

ـ أدرك ذلك.

فقالت بصوت واضح:

ـ ولكنى أرفض الكذب والخداع، فضلا عن أنك شخص جدير بالصدق!

فقال وبنيانه ينهار:

ـ فعلت ما هو جدير بك.

ـ شكرا.

فقال مزدرداً ريقه

ـ لا يمكن للشك أن يرتقى إليك، وقد زاد احترامى لك.

فتساءلت :

ـ ألا تخلو لنفسك بعض الوقت؟

ـ لا داعى من ناحيتى لتبديد الوقت.

فهمست باسمة لأول مرة:

ـ لبيب .. إنك نبيل كما اعتقدت دائمًا.»(١).

يظهر من الارتداد أن الكاتب من منظور لبيب وظف ضمير الغائب. ومن منظور فتحية وظف ضمير المتكلم . أما توظيف ضمير الغائب فقد جمع بين «سرد وصفى» لخلفية اللقاء فى حديقة الأمازون، «وحوار تشويقى» انتهج «التدرج» فى الإفصاح عن ذلك السر الخطير الذى لم تشأ أن تبدأ خطوبتهما دون أن يكون على علم به. كما اعتمد على «خصائص لغوية» تتمثل فى: قصر الجمل، وتكثيفها، وإحكامها وتوالدها ووضوحها وإيحائها. وهى خصائص تجتذب طرفى الحوار أو أطرافه، وتشحذ فى المتلقى رغبة المتابعة. كما اعتمد ـ الحوار ـ على «خصائص

(١) السابق صـ ١٧٣ ـ ١٧٥.

نفسية» تتعين فى «شجاعة البوح» من جانب فتحية .. حيث تحدثت عن سر خطير رغم تأكدها من استحالة أن يكتشفه أحد بعد أن «أصلحت» أمها كل شىء عقب وقوع المأساة. كما تتعين فى «الصدق» ومجافاة الخداع. وهذه الخصائص النفسية قد وردت بصيغة المتكلم كما نلاحظ.

فاشتمال هذه الصورة الارتدادية على تلك الخصائص النوعية ـ كما نرى ـ حقق «حيوية» غذت «الطاقة الدرامية» لحدث القصة، لا سيما أن الكاتب قد نثر أثناء السرد الارتدادى «شذرات» صادرة على وعى لبيب، أوحت بأن الفاعل أو المغتصب غير مجهول له. مثل: «خفق قلبه، وتخايل لعينيه شبح واحد»(١) عندما صرحت له بأن ثمة سرا لا يجوز أن يجهله. ومثل: «رجع الظلام بوحشته، وتجنب ملاقاة عينيها بحذر»(٢). حينما أخبرته أن الظلام غمر كل شىء قبيل تعرضها للاغتصاب. ومثل: «حنى رأسه مصدقا لقولها»(٣) حين أخبرته بأن أمها لم تهدأ إلا بعد أن أصلحت كل شىء. وهذا يعنى أن جملة الارتداد قد خلفت «إحساسًا قويا بمثول المغتصب» ينبغى أن يتابعه الكاتب، إذ سيطالبه المتلقى بتحديد هذا الإحساس. وتوصيفه، وتجليته أثناء مسير الحدث.

وقد بادر الكاتب بالاستجابة لهذه «المطالبة» المتوقعة بأن عقد «الارتداد الخامس». وهو خاص بتذكر لبيب عقب تذكره لهذا الاعتراف الصادر عن تلك الفتاة التى صارت الآن زوجته وأم وليده القادم فى «شهر سبتمبر» على حسب تقديرهما(٤). وقد مهد للارتداد بهمس مونولوجى ناشىء عن اعترافها الخطير، جاء على هذا النحو: «هكذا وهب وسام النبل والأمانة، أما كان يجدر به أن يعترف لها أيضا بدوره؟ بدا ذلك مستحيلا. كان على القاتل المغتصب أن يتوارى. الممثل يتهاوى اليوم على المسرح وحده. لولا الحب والعناد ما أقدم على طلب يدها. كان

(١) السابق نص الحوار. (٢) السابق نص الحوار.
(٣) السابق نص الحوار. (٤) السابق صـ ١٧٢.

حانقا عليها بقدر حبه لها. وكان يعتبرها الحقيقة الوحيدة المتاحة له. ها هو الممثل يمعن في التمثيل ويتمادى. على حين يختفي الشخص الحقيقي ويذوب في الظلام. هو الظلام القديم الذى «مكن له من الحب والانتقام. كان مرفوضا معذبا. رفضته فتحية كما رفضته الحقائق. كان لقيطا ملقى في الوجود بلا أمل.»(١).

لقد أثمرت استجابة الكاتب لتلك «المطالبة» المتوقعة بأن بادر بالكشف عن الفاعل المغتصب بهذا البوح الباطنى الاعترافى، الذى أظهر الوجه الحقيقى للبيب، فأزاح عنه القناع، «قناع ممثل» كانت ـ ولا تزال ـ تجهله فتحية سليمان قبل الخطوبة، وأثناءها، وبعد زواجها منه، فهو قناع محكم يوارى خلفه الأفعال والمشاعر. فثمة «مفارقة» ـ كما نرى ـ بين «صراحة» قادت صاحبتها إلى الاعتراف بغرض «بناء حياة سليمة»، و«إخفاء» قاده إليه صاحبه بدافع الانتقام والتشفى الصامت من هذه الأنثى التى كم رفضته كما رفضته الحقائق، ولم تقبله إلا بمنطق العقل بعد موت حبيبها الذى يعلم هو كم كانت تحبه وتخلص له. كما أثمرت تلك المطالبة بمبادرته بالارتداد إلى الماضى يحدد فيه دوره في «المأساة»، ليس لإخبارها بالطبع عن هذا الدور. فهو مصمم على «الإخفاء» ومصر على إبقاء قناع الممثل حتى يبدو أمام زوجته ذلك الفارس النبيل الذى سمع اعترافها ولم يغضب، ووقف على السر الخطير بمشاعر متوازنة. وإنما جاءت المبادرة الارتدادية منه لتحقيق تلك «الحيوية الدرامية» للحدث الفنى الذى سينتهى باعتراف صريح بالسر من جانبها بينما سيواصل هو إخفاء دوره تحقيقا للمفارقة paradox المؤثرة، وإن جعله الكاتب يصرح بهذا الدور للمتلقى لإضفاء «الاقناع الفنى» على أحداث القصة. جاء ارتداده إلى ماض بعيد قبل الخطوبة بسنوات طويلة على هذا النحو، ليكمل نقص الحدث وثغراته. وذلك بصيغة الغائب: «كان ينتظر خروجها من بيت صديقها ليتبعها عن بعد، وانطفأت الأنوار فجاة، وتمطى الظلام العميق، اعتقد أن الظلمة

(١) السابق صـ ١٧٥، ١٧٦.

معجزة يجود بها الدهر، استيقظت شياطنه التى لم يعد يزجرها شيء. انقض على الحلم الجميل مدفوعا بالهوس والرغبة والتحرق إلى الانتقام. كاد يهلكها لولا أن أنقذها الإغماء. حملها إلى دهليز بيت قديم. انحصر فى ذاته الهائجة ففقد الوعى بالوجود. نسى أنه مهدد بقادم من فوق أو من الخارج أو بعودة النور، ثم مضى لاهثا ذاهلا لا يصدق بالنجاة ـ مضى متشفيا من ذاته، من أبيه، من فريسته، من الوجود نفسه.»(١)

حرص الكاتب على أن يكون ارتداد لبيب بصيغة الغائب، لأن هذه الصيغة تمنح الكاتب «حرية» فى الوصف أو الرصد الخارجى والداخلى معا، ولإضفاء «الحيادية» أثناء ذلك. كما حرص الكاتب من منظور لبيب على التحرر من عبء هذا السرد ولو لنفسه فقط. إذ لا يمكن أن يبوح به لأحد حتى الآن على الأقل، فصورته يجب أن تبقى فى ذهنها كما رسمتها هى: محاطة بأطر النبل، والأمانة، والشهامة، والترفع. وقناعه التمثيلى يجب أن يستمر فوق وجهه، ليتضخم الممثل وتترامى أبعاده، بينما الشخص الحقيقى يموت ويتلاشى فى العدم، وإن كان لا يستطيع أن يمنع سطوع سؤال استفزازى فى أفق حياته التى تبدو متوازنة، رغم الحذر والتحوط وهو ـ السؤال ـ: هل يتاح له يوما أن يقتل الممثل؟. أى هل بمقدوره أن يتحرر من «الإخفاء»، ويصرح معترفا لزوجته بأنه كان «الطرف» الأول فى المأساة التى حلت بها فيخلع بذلك القناع ويواجه الحقيقة؟ هل ستواتيه الشجاعة ذات يوم ليعترف لها ـ كما اعترفت له ـ بأنه ذلك المجهول الذى ارتكب فى الظلام جريمته؟ وهل يضمن ـ بهذا الاعتراف ـ لعلاقته بها أن تستمر، ولحياته الزوجية والعائلية أن تتواصل؟. هذه الأسئلة وغيرها قد وضعته على الطريق الصحيح. فقرر أن يخلع القناع ويواجه الحقيقة ومن ثم صارح زوجته بعد عودتها بوليذهما إلى المنزل:

---

(١) السابق صـ ١٧٥ ، ١٧٦.

ـ فتحية.. أصغى إلىّ سأفضى إليك بأسرار مذهلة(١).

فقد «تقوض المسرح، وتلاشى التمثيل واسترد ذاته»(٢). لقد واجهها بالأمر، وتحرر منها بالطلاق الذى رآه «حتما من الحتم وعاصفة لا سبيل لمقاومتها» رغم «حزنها الذى لا يوصف»(٣). أى أن نهاية الحدث على هذا النحو جاءت متوافقة مع تلك الأسئلة المتوالية، ومتناسبة مع صحوته من غفلته عن إحكام الكون أو انضباطه. فبهذه الصحوة التى جاءت متأخرة كثيراً «رأى بنظرة خاطفة الكون ماثلا في صورة واحدة ملتحمة الأجزاء متعانقة الأبعاد تنبعث من بهائها نغمة ساحرة. في غمرة السكرة الصافية مرق بكل قواه من قفص الزمن، وعلا فوق المخاوف والحذر»(٤).

وهذه الرؤية الجديدة لواقعه جاءت نتيجة ارتداده إلى الماضى، حيث اعترف لنفسه بأنه الوحيد من بين الناس جميعًا الذى لا يمكن لأحد أن يفكر أنه ذلك المغتصب المجهول، فصار الآن على الأقل معلوما لزوجته. وقاده اعترافه هذا إلى استنفار قدراته الكامنة التى تطورت على هذا النحو الدرامى، من النقيض إلى النقيض أو من حالة السكون والهروب، إلى حالة الحركة والجهر بالحق، وإعلان الحقيقة رغم ما تنطوى عليه من قسوة ومرارة.

ويبقى أن ارتدادات الكاتب فى هذه القصة ـ جاءت متنوعة لتصب فى دائرة «الحيوية الدرامية» المرادة للقصص الفنى المؤثر، حيث جمع فى هذه الارتدادات كما رأينا بين صيغ المخاطب، والغائب، والمتكلم، فضلا عن «المبادلات الحوارية» التى عزّزتها فى أحيان كثيرة شذرات مونولوجية أعانت على الوعى بالشخصية من جهة، وأرست من جهة أخرى «التوقع» بحركة مستقبل الحدث وتطوره الحتمى. على هذا النحو من الدرامية المؤثرة تمضى ارتدادات الشخصية المركزية فى قصص (أيوب)(١) و(القضية)(٢)، (صباح الورد)(٣) وغيرها.

(١) السابق صـ ١٨٨. (٢) السابق صـ ١٨٩. (٣) السابق صـ ١٨٩.
(٤) السابق صـ ١٨٨. (٥) أيوب: مجموعة الشيطان يغظ صـ ٢٠٤.
(٦) أيوب: مجموعة: الشيطان يغظ صـ ٢٠٤ وما بعدها.
(٧) القضية: مجموعة بالفجر الكاذب صـ١٨١ وما بعدها.
(٨) صباح الورد. مجموعة صباح الورد ص ٢٣ وما بعدها.



الإطلاق والتحول

بين النص القرآني، والنص الشعرى

«مقارنة دلالية»

د. سليمان عبد الله موسى أبو عزب*

يتناول هذا البحث المقارنة في الخطاب بين النص القرآني والنص الشعري من حيث:

- الإدراك بين الحقيقة والخيال في ثنائية العلامة بين الدال والمدلول.
- الإطلاق والتحول من خلال الأبعاد التاريخية التي تنظم العلاقة بين المعلوم والمجهول.
- المتناهي واللامتناهي غير المطلق من علوم المخلوق، واللانهائية المطلقة من علوم الخالق.
- التقاء وافتراق النص القرآني بالنص الشعري في النزعة الإنسانية، حيث يلتقيان في المعاني الإنسانية ويفترقان في مصدر كل منهما.
- المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري في الدلالة حول الإطلاق والتحول.
- نماذج تطبيقية.

* أستاذ النقد الأدبي المشارك، بكلية الآداب، جامعة الأزهر بغزة - فلسطين.

وأجمل نتائج البحث فيما يأتي

- الكشف عن أهم خصائص النص القرآني والنص الشعري
- تنسيق الجهود من أجل الوصول لربط الخطاب في النص الشعري بالخطاب في النص القرآني ومحاولة التوفيق بين النقل والعقل فيهما .
- استبعاد اعتماد الخطاب في النص الشعري كمرجعية للحياة البشرية في ضوء اعتماد المجاز والخيال نظراً لما يطرأ عليه من تحوّل وتبدّل وجزئية

والله الموفق

خلاصة البحث

تناول الباحثون معنى الخطاب في النص القرآني ، ولكنّ المعاني الخاصة بمفاهيمه ما زالت بكراً وقابلة للعديد من الدراسات الجديدة والمتجددة .

لذا : علينا أن نواجه هذه القضية بصبر في ضوء دراسات تختلف عن الدراسات السابقة .

الخطاب في النص القرآني يجب أن يكون دائماً وباستمرار أمام وحدات وتنظيمات دلالية متجددة بتجدد مفاهيم الإعجاز في النص القرآني من حيث الحقيقة والثبات والشموليّة والإحصاء العددي والإحصاء الشعوري وحركة اللانهائيّة المطلقة .

من هنا : يجب استبعاد الخطاب الشعري كمرجعيّة للحياة البشرية في ضوء اعتماد المجاز والخيال ، نظراً لما يطرأ على الشعر من جمود وتغيّر وتبدل وتعديل ، فهو جهد بشري جزئي ومتحول .

Abstract

Researchers have extensively tackled the meaning of text-interpretation in the Quranic texts. However, its semantic concepts and connotations are still virgin and amenable to renewable and novel scope of further research. This topic should be handled patiently in the light of new concepts and studies totally different from earlier ones.

Text-interpretation in the Quranic texts should go in harmony with ever-lasting, renewable, Quranic texts, concepts and metaphorical connotations pertaining to truth, totalitarianism, numerical and sensational statistics and indefinite, eternal movement.

Being vulnerable to constant change, stagnancy, and modification, and having been deemed instable, partial, and changeable human efforts, poetic texts should be totally excluded as a reliable reference for human beings in the light of figuration and image.

ما بعد الفلسفة

ثنائية الوجود هي الدال والمدلول ، أي ثنائية العلامة المطلقة والشيء الدال عليها .

والمفيد هنا هو الإدراك بما هو مدرِك ومدرَك إلى ما لانهاية في الإدراك ، لأنّ الماهيّة الأزليّة قيام غير عدمي ، وبذلك يكون الواجد معلوماً لأنه هو الوجود .

الواجد المطلق والماهية المطلقة جنس واحد ، لأنهما يرفضان الانفصال، وهذا الإطلاق لا يمكن الوصول إليه إلاّ بالمعرفة التأمليّة الصادقة ، لأن الإطلاق هو المعرفة ذاتها كمعرفة مطلقة ، حيث الجوهر يُعرض كذات مطلقة، والوجود بتكامله يُعرض كمعنى ، والمعنى هنا وجود ثابت حقيقي وشمولي وإحصائي ، وليس كموجود جزئي ومتحول يتحرك بطريقة عشوائية صدفوية ، لأن الواقع الطبيعي الثابت ليس خاضعا للصدفة واللاحتمية والاحتمالية، والسبب أن معنى المعنى هو مدرَك المدرك .

إنّ هذه المسلمات الأولية الواضحة التي ذكرناها ، كفيلة بأن تشغلنا للتفكير جدّياً بالذات المطلقة كسبب أو مسبب خارج نطاق كل تبادلية أو إثنينيّة مع الموجود أو المدرَك المعلوم .

إنّ البحث في هذا القول يجعلنا نستطيع أن نهدم في هذا المعنى كل الافتراضات السابقة المؤسسة لعلوم الميتافيزيقيا وتفكيكاتها – أي مجمل علوم

سلطة الفلسفة الميتافيزيقية على الواقع الذي نحياه -، والسبب في ذلك أنّ الفلسفة تنحرف عادة عن الواقع والحقيقة ، وهي كنه لا تخرج عن كونها قانوناً علمياً يخدم الحياة اليومية في أحسن الأحوال ، لأنها ليست في قلب الواقع أو الحقيقة أو داخلهما ، وإنما تسير معهما في بعض الأحيان في تماهٍ لكي تحاول وبدون جدوى أن تنظمهما وتنظم قوانينهما وتلملم اشتاتهما ، وإن كانت لا تلجأ حتى إلى الجدليات العقيمة والملحدة والغامضة ، فهي رغم ذلك لم تصل إلى حدّ الإدراك بالإدراك .

إنّ تفسير هذا القول يكمن في أنّ للمدلول دالاً بلا نهاية ، ويوازيه دال الدال بلانهاية أيضاً في الاتجاه المقابل ، مما يجعله مطابقاً لإدراك الإدراك ، وبذلك يكون كل تعبير فيهما متضمناً اللانهائية المطلقة في نفس الوقت .

إن الدالية والمدلولية أمر ثابت لا يتغيّر ولا يتجزأ في النص القرآني لأنه أزلي مطلق ، وإن استراتيجية التبليغ البشري في الفلسفة أو الشعر هي التي تتغير وتتجزأ لأنها متحولة ، وهي ليست إلاّ إدراكاً شهودياً يموت بموت مبدعه، والسبب في ذلك أنها تتحلل أخيراً من الحلولية التي تقبل المعرفة الثابتة ولا تستطيع الوصول إليها .

إنه التأمل في الوصول لمعرفة العبادة بالحلولية والوصولية التي ينشدها المتصوفة ويطمحون بالوصول إليها ، وهذا أعتبره إدراك عدم الإدراك ، لكونه عدم إدراك في التفريق بين اللانهائية المطلقة واللامتناهي غير المطلق ، والسبب في ذلك أن الفلسفة تجهل في أنها تجهل الحقيقة ، فتحصر الواجد في الموجود ، وبذلك تعجز عن الوصول إلى حدود الإدراك المطلقة .

إن غاية هذا الزيغ في الفلسفة هو الوصول إلى الحلولية ، أو الوصول إلى القول بالمطابقة بين الواجد

والموجود حيث نعتقد خطأ بأن التطابق قد تم بين الدال والمدلول ، ومن ثم نقول بوحدة الذاتين ، بشرط ألا تبقى أدنى إمكانية للماهية بينهما بوحدة التطابقية.

والواقع أن هذا رسم للفلسفة لا حقيقة له ، وهو مجرد أضغاث أحلام لكونه يتعلق بفنّيات التبليغ البشرية المحدودة ، وهو مؤشر بعدم المطابقة الفعلية حسب نظرية الإعلاء التعويضي التي عجزت عن التوفيق بالحلول بين الواجد والموجود ، وذلك لاستحالة الوصول بين الدال والمدلول من ناحية ، واستحالة حلول المهايا في جنس واحد من الناحية الأخرى ، وهو ما لايمكن أن يحصل معه التطابق أو الحلول بين الطرفين إطلاقاً .

لذلك علينا أن ننفي التسلسل أيضا بين الثابت والمتحول والكلي والجزئي، فالتسلسل كان ولا يزال أساساً لكثير من المشكلات الإثنينية التي تقف ضد المعرفة الإنسانية الحقّة ، ومن هنا يجب قطع التسلسل لأن في ذلك القطع قياما لكل معرفة إنسانية هادفة ، ولأن في ذلك خلطا بين الكلية والجزئية ، وهذا الخلط ممتنع عقلاً ونقلاً، عقلاً لأن العقل لا يسند إلا بجهة إسناد محدودة ومعينة، ونقلاً لأن الوجود الميتافيزيقي يستحيل أن نكتشف الموضوع والمحمول في معناه ، لأن المعنى الذي لا يمكن للإدراك أن يصل إليه ، يكون القصد منه التعابير غير المباشرة، وهو لا يمت للإطلاق في شيء ، هذا إذا سلمنا بأننا نعلم المقصود منه في كلامنا العادي والمتحول .

الحقيقة والخيال بين النّص القرآني والنّص الشعري

الإدراك الفني يكون عادة مجرد التذاذ خيالي بديل عن اللّذة الفعلية الحية والمطلقة .

وعندما يصبح هذا الفن بديلاً ورئيساً عن هذه المتعة الفطرية الطبيعية الحقة ، فإننا وبالتأكيد سنخلط بين إدراك المطلق والإدراك التعويضي البديل عن هذا الحرمان ، وذلك بأن سمحنا بأن نجعل للفن علاقة واصلة بالمطلق ، ناتجة عن تجاوز ما توفره الفطرة والطبيعة الحقة ، فيصبح ذلك مجرد التذاذ واستمتاع طارئ ناتج عن تجربة إنسانية ذاتية لا علاقة لها بالمطلق البتة ، لأن ذلك يكون

دالاً على تذوق جمالي عرضي يعبر عن حياة مبتورة ومعطلة ، وخاصة أن الأدباء والشعراء اقتصر همهم عادة على فنّيات الصوغ التي تتكون منها المعاني الدنيا في تواليف مكررة توحي بحيل فنية تعبيرية بالتلاعب بالبديع الدّالي "الزركشة اللفظية" والمدلولي "الزركشة المعنوية" ، وكذلك على صوغ الوحدات الدنيا "للزركشة الشعرية".

من هنا فقد حُصر الإبداع الفني ، وتنافس الأدباء والشعراء في ذلك ليتجاوز بعضهم بعضا في تلك التواليف الممكنة لتلك الحيل التعبيرية التي قصدوها ، قياساً على النسيج والحياكة المألوفة لديهم ، ودون أن يتساءلوا ولو لمرة واحدة عن كنه ذاك النسيج وتلك الحياكة ، حيث صار الإبداع الفني لديهم مبنياً على المزايدات والمبالغات في الخيال ، وحتى أصبحت أكبر القواعد النقدية تقول "أعذب الشعر أكذبه" ، وهو تكلف يدل على فقر الخيال وفساد الذوق .

إن هذه الدراسة التي يحاول أن يعتمدها الآن الأدباء والشعراء والتي تسير بنا إلى الإطلاق على حد زعمهم، لا تزال في مرحلتها البرمجية الأولى ، ولم تصل حتى هذه اللحظة إلى مستوى المعرفة الحقة والمؤكدة ، لأنها مجرد إسقاط لمعايير عامة غير مستمدة من الظاهرة المدروسة نفسها ، فستكون من ثم مصطنعة وغير مجدية الفهم بل وحائلة دونه .

من هنا يجب علينا أن نستعرض ولو قليلاً المفاهيم اللغوية والسياقية لما بين الحقيقة والخيال في الإطلاق والتّحول "النّص القرآني والنّص الشعري".

فالحقيقة هي : (الحق نقيض الباطل .. وفي حديث التلبية : لبيك حقاً حقاً : أي غير باطل .. وقوله تعالى : " ولا تلبسوا الحق بالباطل " .. وقوله تعالى : " بل نقذف بالحق على الباطل " .. والحق من أسماء الله عز وجل ، وقيل في صفاته .. قال ابن الأثير : " هو الموجود حقيقة ، المتحقق وجوده والهيته " .. وقال ثعلب : " الحق هنا الله عز وجل " .. وقال الزجاج : "ويجوز أن يكون الحق هنا التنزيل " .. وقرأ من قرأ : " فالحقُ والحق أقول " ، برفع الحق الأول فمعناه : أنا الحق .. وفي الحديث : " من رآني فقد رأى الحق"، أي

رؤيا صادقة ليست من أضغاث الأحلام ..والحقيقة في اللغة : ما أُقرّ في الاستعمال على أصل وضعه .. والحق : صدق الحديث .. والحق : اليقين بعد الشك .) (١)

أما الخيال فهو : (.. خال الشيء ظنّه .. وفي المثل : من يسمع يخل أي يظن .. وفي الحديث :ما إخالك سرقت أي ما أظنك .. وخيّل فيه الخير وتخيله :ظنّه وتفرسه ، وخيّل عليه : شبّه .. وتخيل الشيء له : تشبّه وتخيّل له أنه كذا ، أيّ تشبّه وتخايل .. والخيال والخياله : ما تشبه لك في اليقظة والحلم.. وكذلك خيال الإنسان في المرآة، وخياله في المنام صورة تمثاله .. وقوله تعالى: "يخيّل إليه من سحرهم أنها تسعى " : أي يشبّه .. وقوله تخيلت : أي اشتبهت.)(٢).

من هذه المفاهيم التي عرضنا لها من خلال مادتي : " حَ. قَ. قَ" و"خَ.يَ.لَ" ، نستطيع أن ندرك أن الحقيقة (كلمة أُريد بها ما وقعت له في وضع واضح وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة .) (٣)

أمّا (الخيال : فقد وصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل ، وظنّه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون ، وأنه يذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط .) (٤)

والحقيقة تعطيك مع اتصالها بسياقها فصلاً خاصاً بها وحدها لايتكرر أبداً لأنها حقيقة ، (فالحقيقة واحدة أبداً مهما تتعدد صلاتنا بها .) (٥)

أمّا الخيال فهو (يدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها .. وكلمة الخيال ترادف لغوياً " التوهم " و" التمثل " .) (٦)

والحقيقة (تجعل التضاد توافقاً ، والتبيان تجانساً ، والتنافر تجاذباً ، والترادف آحاداً، والتكرار أصالة ، والحذف ذكراً وإبانة .) (٧)

(فالحقيقة يجب أن تكون أبدية ، ولا بداية لها ولا نهاية .) (٨)

أمّا الخيال (فقصاري أمر الشاعر منه تصوير الباطل في صورة الحق، والإفراط في الإطراء والمبالغة في الذم .) (٩)

وخلاصة القول في المساجلة بين الحقيقة والخيال من الناحية اللغوية والسياقية هو أن الحقيقة هي أننا أمام أحداث ومفاهيم مفصلة تفصيلا مطلقا ، واصلة لنا بثبات معانيها ، ومفصلة لنا السيان الذي يوصل تلك المعاني بالنص القرآني الذي يقرر الحقيقة في آخر المطاف ، بشرط ألا يتكرر هذا المعنى إذا توالت صلاتنا بالحقيقة نفسها مرة أخرى .

والحقيقة هي علم التفصيل الحقيقي الذي لا يختلف ولا يتكرر ، (فالتفصيل هو التثبت ، فكل ثبات هو يقين ، أي وصول إلى حل ثابت ونهائي لكل معضلة) [١٠]،لأن الحقيقة في هذه الحالة توحد حاجات الموجودين في المعرفة الحقة ، ولأن إمكانات الموجودين عاجزة تماما عن تثبيت تلك الحاجات في المعرفة الحقة ، على النحو الذي يتفق مع تفصيلات الحياة في النص القرآني، والسبب في ذلك هو أن (كل حقيقة يصل إليها البشر حقيقة نسبية لا مطلقة ، فالحقائق القطعية المطلقة لا يملكها إلا الله.) [١١]

أما في الخيال : فالخيال يوهم بالشيء ، وهو قاصر عن الحقيقة في الصفة والإطلاق ، وهو ناقص عنها في الاستحقاق والاستجابة ، (ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام .. فمتخيل فيه وليس بالحق والصدق.)[١٢]

و(التخييل مصدر من قولك تخيلت الأمر إذا ظننته على خلاف ما هو عليه ، أو من قولك : خيلت فيه خيرا ، إذا ظننته فيه ، فهو مصدر لهذين الفعلين .. ومنه الخيال ، وهو خشبة توضع على ثياب سود .. وقد ذكره الشيخ عبد الكريم صاحب التبيان فقال : " هو تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد " .. وذكره المطرزي وحاصل ما قاله : " هو أن تذكر ألفاظا لكل واحد منها معنيان ، أحدهما قريب ، والآخر بعيد " .. أن يقال هو اللفظ الدال بظاهره على معنى ، والمراد غيره على جهة التصوير.) [١٣]، وهو (تصوير خيال الشيء في النفس ، والتخيل تصور ذلك ، وخلت بمعنى ظننت .. يقال اعتبار بتصور خيال المظنون.) [١٤]

وأخيراً يصف (الشريف الرضى طيف الخيال الذي يذكــره الشـعراء كثيراً على أساس أنه تخييل وتمثيل واعتقادات باطلة ، " فمع اليقظة لا يحصــل في اليد شيء منه إلاّ ذلك الظن الباطل والتخييل الفاسد ".) (١٥)

الإطلاق والتحول بين النّص القرآني والنُّص الشعري

تحتاج التعبيرات الاصطلاحية الشائعة إلى مــن يلـمُّ شـعثها وينظّـم أطرافها، في ضوء إنجازات جديدة ، تتجاوز حدود الخيال والمشابهة والانحياز، وذلك لاكتشاف الأنماط الدلالية المتعددة للنص القرآني من خلال أبعاده التاريخية التي تنظّم الحقيقة في التطابق بين المعلوم والمجهول .

أمّا النص الشعري ، فهو يرتكز على المفاهيم والدلائــل التــي يمكــن استنباطها من الأقوال البشرية التي تمارس تأثيرها على المتلقي ، سواء كـــانت مقصودة أم غير مقصودة ، حيث إنّ المنطلقات الفكرية لدى الإنسان قد تتطــابق في كثير من الأحيان من حيث الآليات التي يعتمدها الخطاب في الشعر ، فاعتقد الأدباء والنقاد أن الشعر قد نظّم الحياة الواقعية بكل تفصيلاتها اليومية .

النص القرآني تربية ذوقية وجدانية ، تمس القلب والروح معاً قبــل أنْ تعرض على العقل والجوارح ، لأن النص القرآني هو علم اليقين المتمثل فـــي الغيب ، وعالم الروح الذي لا نراه ولا نلمسه مع وجوده الحقيقي ، فهو إشــعاع يتردد ، حيث يجعل من الحياة أنشودة تهتف بحب الواجد ، ومــن هنــا يجــب صياغة الماضي في قوالب الحاضر والمستقبل ليحدث خطاب النــص القرآنـــي النسق في تلك القيم الخالدة ، بكشفه عن المغزى الواقف خلف المعنى .

إن منهج الشعور في التعامل مع خطاب النص القرآني ، ينتـــهي فـــي التحليل الأخير إلى أن يفصح عن دلالات توفيقية ، تكون الغلبــة فيــها أخــيراً "للشعور البنائي " الذي يتعامل مع النص القرآني ، وهو ما نصطلح عليه اليــوم باسم "الشعور التطوري" القــائم علـــى الحقيقــة دون الخيــال ، لأن "الشــعور التطوري" يقوم على تفكيك المنظومات الفكرية التي يتعامل معها خطاب النــصّ القرآني إلى مصطلحات الثبات والحقيقة والشمولية ، ولأن "الشعور التطــوري"

لا يكون إعادة طلاء لتلك المنظومات الفكرية ، بل هو وصف للمخزون النفسي الثابت في النص القرآني ، وبذلك فالمتناقضات بين المجال النفسي وبين النص القرآني يستحيل أن تعيش متفاعلة ، لأن اتصال النفس بالنص القرآني استغراق في "الشعور التطوري" بالذات الفاعلة .

أمّا النص الشعري فهو يعتمد عادة آليات المجاز والخيال ، حيث يقول الجرجاني: (جرت العادة أن يقال في الفرق بين الحقيقة والمجاز ، أنّ الحقيقة: أن تقرأ اللفظ على أصله في اللغة ،والمجاز : أن يُزال عن موضعه ويُستعمل في غير ما وضع له.) (١٦)

من هذا القول نفهم أن الحقيقة يجب أن تكون الطريقة التي ينفرد بها النص القرآني ، وذلك بإفادة المعاني بالمفردات ، لأن خطاب النص القرآني يجب أن يكون جزءاً من ماهية النص القرآني .

أمّا الخيال والمجاز فهما من نصيب الخطاب في النص الشعري ، لأن معناهما "الإلحاق والمقارنة" حيث يسودهما التعدد ، فَجُرّدا عن المادة الأولى لارتباطهما باللغة في مستواها العرفي العادي المتعدد والمتغير ، ولذلك يستحيل أن يتعلق الفهم فيهما إلا ببعض جوانبهما الدلالية وليست كلها .

النص القرآني ليس نصاً لغوياً من الأدب المنظوم أو الأدب المنثور، شأنه شأن أية نصوص بشرية من الثقافة كما يتبادر لكثير من الأدباء والنقاد، لأن أصل النقل "الوحي" في النص القرآني يعني أنّ درسها وتحليلها يحتاج لآليات وأنماط ومناهج ذات طبيعة خاصة تتناسب مع طبيعة النقل التي هي ليست إلا شواهد تاريخية خاصة لا تقبل البعد المجازي أو الخيالي ، لأن النقل يحمل دائماً صفات مطلقة ، يعرفها السامع عن طريق الاتصال بمصدره الأول ، فيدرك العارف بها كل المعاني التي يقصدها النص القرآني سواء تجلي ذلك في الغيب أو في الشهود.

أما المجاز في النص الشعري ،فليس أساساً من أسس الإطلاق ، لأن المجاز يرادف في معناه الخيال والوهم في أحسن الأحوال ، وأنه يُدرك

بالتصّور الوهمي والتصوير الحسي ، والتصّور الوهمي والتصوير الحسي ، يتمان دائماً في غياب الحقيقة التي تعتبر الخيال نمطاً غير مثالي في فكرة الوحي، وهذا إهدار واضح لسياق النص القرآني الذي ينشد الوصول إلى التأويل الصادق ، إذا تعاملنا معه عن طريق المجاز أو الخيال .

إن هناك تنافراً شديداً بين آلية دلالة النص الشعري وآلية الدلالة في النص القرآني ، والسبب أنّ آلية المجاز في النص الشعري ، هي انفصال دائمٌ عن عالم الواقع الذي يعتمد الحقيقة ، وهو يفسّر الإبداع والإطلاق على أنه نوع من أنواع الخيال ، ولكن تبقى شدّة الشبه لا تعني شدّة الوضوح ، لأن الصورة المهزوزة يستحيل أن تصدر عن تأمل واسع ومستقيم ، ولذلك فالخيال لا يجعل تلاحماً بين الصورة ومدلولها الحقيقي ، لأنه منوط بالصورة المدّعاة التي لا تستند أصلاً على الحقيقة ولا تنطلق من فهم علمي دقيق للنص القرآني ، فالنص القرآني (يقرّب المعنى البعيد للعقل البشري المحدود ويجعله في متناول الحس والفهم والإدراك للمعنى الذي لا نملك منه إلا الوصف التقريبي ، والذي تقف دونه طاقة أئمة البيان .) (١٧)

وخلاصة القول : إن منهج "الشعور التطوري" في إطلاق النص القرآني، فصل قائم بذاته لتفصيل وتوصيل كل ما يدور في " ظاهر وباطن " تفصيل وتوصيل النص القرآني ، لأن النص القرآني يعني الإحاطة بكل المفاهيم والارتباطات الهامة التي يتشعب عنها السياق الحقيقي ، فسياق النص القرآني يصل الشعور الفردي بفصل خاص من الفصول المتصلة بتفصيل النص القرآني، حتى يشعر بذاته شعورا قويا يمكنه من التكييف والاندماج بتفصيل الموجود حوله وتوصيله به ، لأن توصيل كل شيء في هذا الموجود مهيمن عليه دائماً تفصيل النص القرآني بكوامن الثبات والحقيقة المطلقة ، ولأن الشعور الفردي متصل دائماً بهذه الثوابت التي هي اتصال معرفتنا بحقائق تفصيل علمنا اليقيني المطلق الذي يجب أن يتعامل معه خطاب النص القرآني ولا يشذ عن سياقه

من هذا ندرك أننا في معادلة محلولة ومنطقية بين تفصيل النص القرآني وتوصيل ينابيعه لمشاعرنا الفردية ، وخاصة أن توحيد حاجاتنا في المعرفة لا مجال فيه لاجتهاد العقل الحادث ، ما دام تفصيل النص القرآني يوحد هذه الحاجات من المعرفة التي نحتاجها ، وخاصة أن النص القرآني قطعي الدلالة ومطلقها وهو نهائي في تقرير الحقيقة ، حيث إنه الاتصال الوحيد المرئي الذي يهيمن على تفصيلات المادة والروح وتوصيلاتها معاً ، حيث تمثلان علاقات الحياة في آن واحد .

أما النص الشعري ، فهو يبقى دون النص القرآني من حيث الشكل والمضمون ، لأنه لا يستمدهما من ذاته بنفس الدال والمدلول المهيمن على النص القرآني ، وخاصة أن شكله ومضمونه لا يضفي الإمكان عليه ، بحكم امتناع مجراه في عالم الواقع والضرورة الحية والمنطق الصادق ، مما يجعله مطابقا لإدراك الإدراك في النهاية ، وهذا صعب المنال على الشعر والشاعر ، لأن الرسم المحاكَى تعبير مغالط ، لأنه قد يوحي بأن الصورة تعبير مستوفٍ للمعبَّر عنه .

الخيال والنص الشعري في الوصول إلى اللامتناهي غير المطلق

علم الله لا يقارنٍ أو يقاس بعلم البشر ، وبالتالي هناك الفصل و الفيصل بين المتناهي واللامتناهي غير المطلق واللانهائي المطلق .

أمّا المتناهي فمعروف ولا يحتاج إلى قياس ، وأما اللامتناهي غير المطلق فهو من علوم الكون ومن علوم الإنسان ، وأما اللانهائي المطلق فهو من علوم الله التي تخضع لها حركة " اللانهائية المطلقة " .

من هنا خاض العلماء وأهل اللغة والأدباء وأهل الفن في فكرة اللامتناهي غير المطلق ، وعزفوا عن الخوض في حركة اللانهائية المطلقة لصعوبتها من ناحية ، ولأنها خارجة عن نطاق حدود علوم البشر من الناحية الأخرى .

يقول توماس كارلايل : (ما نراه ولا نرى ما بعده لا يختلف عن مـــالا نهاية.)[١٨] .

إنّ توماس يقصد بكلامه هذا ، أن هناك أشياء تتحـــرك ذواتــها إلـــى الأزل، وأن المحرك فيها هو المتحرك نفسه "أي المحرك والمتحرك" من جنـــس واحد ، وهذه الحركة إلى مالا نهاية ، فالحركة في نظره من الأمور المتصلـــة ، والمتصل يلزمه مالا نهاية .

ونرد على توماس فنقول : إنّ جميع المخلوقات التي تخضـــع للحركـــة مهما استمرت ،فستخضع للفساد وسيؤول مآلها إلى النهاية ، وذلـــك لاســـتحالة تسلسل المواد إلى حركة اللانهائية المطلقة ، لأن نسبة المواد المتحركة وغـــير المتحركة والواقعة تحت فلك العمر والزمان والمكـــان هـــي نســـبة الأســـباب للمسببات أو المبادئ الثانوية إلى المبادئ الأولية .

من هذا يجب أن نعدّل مصطلح " مالا نهاية " عند تومـــاس إلـــى مـــا اصطلحنا عليه " باللامتناهي غير المطلق " لأن مصطلح " مالا نهايـــة " معنـــاه الإطلاق والأزلية ، وهذا بعيد المنال عن المتصل المتعلق بحركة الكـــون ، وإن كان من الإجسام الهيولانية التي مآلها أخيراً إلى الفناء والفساد ، حيث تحركـــت ببداية وستنتهي كما بدأت بنهاية ، وخاصة أنها لا تتحرك من ذاتها حســـب مـــا يراه توماس وغيره .

لقد نسب توماس وغيره مبدأ الحركة والسكون لذات المتحرك ، وتناسوا العلة الأولى التي سبقت المحرك الأول والأزلي في نظرهم .

فالقبل والبعد لا يوجدان ما لم توجد العلة "النقل " ، لأن الذي له بدايـــة يجب أن تكون له نهاية ، وما ليس له نهاية يستحيل أن تكون له بدايـــة ، لأنـــه سرمدي أزلي أبدي .

أما اللامتناهي غير المطلق في اللغة وفي الخيال الشعري ، فيتمثل فـــي قول عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أن الناظم يمتلك قدراً مـــن الحريـــة فـــي

اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن الغرض أو المعنى ، وهذه القدرة التي يمتلكها الناظم تعود إلى معاني النحو فيقول : (وإذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها.) (١٩)

ويرى " تشومسكي " كذلك أن الاهتمامات النحوية ، لا تنفصل أبداً عن موقفه الفكري من الإنسان واهتماماته وقدراته الذاتية ، لذا فإن نقطة الارتكاز عند " تشومسكي " تتمثل في المظهر الإبداعي للّغة من خلال الاستعمال ، أي أن (طبيعة المتكلم تمتلك نوعاً من النحو التوليدي الذي يهيئ لها امتلاك لغتها الخاصة.) (٢٠)

من هذا القول نفهم أن (المتكلم يمتلك قدرة لغوية أُتيحت له عن طريق النحو، تسمح بتوليد عبارات لانهائية.) (٢١) ، على حد تعبير تشومسكي فقط .

لقد لاحظ " تشومسكي " أنّ كل لغة من لغات العالم بها (عدد غير متناه من الجمل ، إذ ليس هناك حد لعدد الجمل الجديدة التي يمكن إنشاؤها في أي لغة من لغات العالم.) (٢٢)

إن " عبد القاهر " و " تشومسكي " في اتجاههما إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية مسبقة ، وقد حاول كل منهما خدمة هذه المنطلقات بالنظر إلى النحو من زاويته التي يراها مع الفارق بينهما ، " فعبد القاهر " ارتبط (بمهمة دينية ذات أصول كلامية ، وارتبط " تشومسكي " بمنهج عقلي إنساني محدد.)(٢٣)

ومهما يكن من أمر ، فستظل لا نهائية " الجرجاني " و" تشومسكي " بشرية محدودة ، لأنها تنطلق من مفاهيم اللغة والنحو والشعر المحدودة والجزئية، وذلك لأن اللغة والنحو والشعر ،فن من الفنون البشرية اللامتناهية غير المطلقة ، بالرغم من أن علم النحو سيبقى (البعد الكوني الثالث والأخير ،

وهو بعد العمق ، فيخرق حقول التداخل والتباعد ليصبح مركز ثقـل يسـتقطب جاذبية الأسلوبية على نوع ما من التناظر.) (٢٤) .

(ويرى " ياسبرز " أن هناك لغة خاصة بالعلو ، والعلو في نظره يعنـي مطلق الوجود الذي لم يفرض حتى الآن على البحث الوجودي إلاّ بوصفه حقيقة حاضرة في كل مكان ولغزاً يستعصي على الحل.) (٢٥)

إنّ " ياسبرز " يرى أن كل شيء يمكن أن يكون شفرة للعلـو ، سـواء كانت الطبيعة أو العالم ، لأن العلو يتحدث إلينا من خـلال اللغـة والشـعر ، وبواسطة الأشياء الكائنة في كل زمان ومكان ، وبشهادة العقل النـاضج الـذي يتطلع دائماً إلى بلوغ العلو ، لأن فك رموز الشفرة وقراءتها في نظـره يكـون بالضرورة (تجاوز نحو العلو وثغرة مفتوحة في كثافة الأشياء نحو بعد لا نهايـة له وأعماق لا سبيل إلى سبر غورها.) (٢٦)

إنه الكشف المطلق الواسع الانتشار في مخيلة الرمزيـين والصوفيـين وحدهم ، حيث إن اللغات والأشعار المرموزة لا نهائية الانتشار لديهم ، لأنـها تشهد وباستمرار على الكينونة المتجلية في الحضور الدائم (وخاصة أن اللغـة والأسطورة ولدتا من أب واحد هو التكوين الرمزي ، أو تركيز التجربة الحسـية البسيطة وإعلاؤها) (٢٧) ،ذلك لأن الأسطورة تقدم دائماً تاريخاً وهميـاً للوجـود المطلق للغة والذي تسنده عادة الرمزية والصوفية .

والواقع أن (النص الأدبي هو بينة لغوية مفتوحة البداية ومغلقة النهاية ، لأن حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانية.) (٢٨) ، والدليل على ذلـك أن النص (يتكون من " دال " وهو الصورة الصوتية و" مدلول " وهـو المتصـوّر الذهني لذاك الدال.) (٢٩) ، وهذا من الخيال الجامح الذي ينطوي على اللامتناهي غير المطلق ، والذي يخضع للانقسام الذي يربط بين الصورة والحدوث النفسـي لا الشعوري القائمين على الحس في بعض الأحيان ، فيكون الخيـال المتنـاهي والمستنفد في نهاية المخيلة ، لأن الصورة يستحيل أن تتطابق مع الشعور تطابق هوية ، لأنها إقحام خارجي على الشعور يمكن أن تظل قائمة وداخلـة فيـه أو

مستقلة عنه في نفس الوقت ، أي بعبارة أوضح ، يمكن أن ينفر الشـــعور مــن تواجدها فيه ، حتى وإن ذابت بين أليافه وخلاياه .

من هذا القول : حري بالصورة أن تستنفد لأنها لا تتسجم أو تستدير مع الحركة الأزلية المستديرة ، لأن الصورة عبارة عن سلسلة متناهية من الخيالات المؤقتة والمتعددة من إدراكات محدودة ومتناهية من الصفات العارضة، لتعاملها مع الذات الإنسانية المحدودة والمؤقتة أيضاً .

النص القرآني وحركة اللانهائية المطلقة

حركة اللانهائية المطلقة في خطاب النص القرآني ، علـــوم اســتدلالية حقيقية ثابتة ، فهي ليست مجرد تصورات ذات مناهج ونتائج غير مؤكدة ، وهي لا تنطلق أصلاً من الفروض كعلوم البشر .

من هنا قامت حركة اللانهائية المطلقة على أسس ثابتة هي " اللامعـدوم واللاموجود ، اللامجهول واللامعلوم ، اللامنفي واللامثبت " .

هذه الحقائق الثابتة تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر شـمولية من مجموع خصائص كل حقيقة واحدة على حده ، لأن كل خلية في أي حقيقـة منها تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل قوانينها وطبيعة مكوناتـــها الجوهريـة بحيث تصبح كاملة في ذاتها وفي مجموعها ، أي " ذات غيرها " لأنها تحمــل دائماً صفة الاستمرارية دون أن ترتبط مفرداتها أو دلالاتها بربـــاط الزمـــان أو المكان أو الظروف أو السببية أو النسبية ، لأن تلك القدرة هي استخراج النظـام من الفوضي حيث تجعل الإدراك ممكناً ومطابقاً للحقيقة الأخلاقية الشاملة ، لأنها تحجب وراءها الأحدية المطلقة التي لا كثرة فيها .

من هذا القول نستطيع أن ندرك أن حركة اللانهائية المطلقـــة وُجِـدت للتوفيق بين المختلفات ، لأنها التفسير الوحيد الذي أفرز التعادل في هذا الوجود، والسبب في ذلك أنها ليست ضمن محتويات الحياة و الوجود ، ولكنـــها تفســير للحياة والوجود ، لأنها تعطينا وباستمرار معرفة متجددة حيــث تثبــت رؤيتنـا باليقين الثابت ، فيصل أخيراً للحقيقة الثابتة دون لبس أو اختلاف ، لأن النــص

القرآني هو مرآة الوجود كله على طريق اللانهائية المطلقة ، حيث تتلاشى الحدود والفوراق بين الحسي والمعنوي فتتوالى المناظر وتتجدد الحركات فتتمثل لنا الحياة الحقيقية وليست حكاية الحياة .

حركة اللانهائية المطلقة هي حركة التوفيق بين المحسوسات والمعنويات في النص القرآني ، فهي ليست حركة تجسيم مجازية أو خيالية ، وإنما هي أخبار لا بد أن تدخل على السامع دون لبس أو غموض ، لأن لهذه الأخبار قوانين منطقية وثابتة يستخدم الخطاب القرآني فيها ثنائية الحسي والمعنوي على أساس مجالات متعددة لحقيقة واحدة هي النص القرآني ، وليس مثل النص الشعري الذي يجعل الحسي هو الأصل ، في حين يكون المعنوي هو الصورة .

حركة اللانهائية المطلقة في الخطاب القرآني ليست ضرباً من البلاغة العقلية المعيارية المتعددة ، إنما هي أعلى رتبة من البلاغة وأجل قدراً منها ، فالبلاغة تعتمد المجاز ، والمجاز يقوم على الخيال ، والخيال يقوم على الوهم ، والوهم يقوم على الكذب ، وهذا كله إخلال بنظام ومنهجية خطاب النص القرآني، حيث يؤكد فن القول هذا ابن عربي الذي يرفض وجود المجاز في الخطاب القرآني فيقول : (إنّما وقع الإعجاز إلاّ بتقديسه عن المجاز ، فكله صدق ومدلوله كلمة حق والأمر ما به خفاء .) (٣٠)

فالمجاز والخيال فيهما تجوّز وتجاوز ووهم وتعدٍّ على الحقيقة ، وفيهما كذلك ابتعاد عن التأويل الصادق ، وفي هذا عجز عن إدراك الإدراك بالإدراك.

المجاز ليس قطعياً في مطلق الدلالة ونهائياً في تقرير الحقيقة ، لأن موضوعاته تعد وتحصى ، وإن كان يمتلك أحياناً (رغبة روحية دائبة في تجاوز الواقع المحسوس إلى ما رواءه .) (٣١) ، في الفنون البشرية فقط وليس في الإطلاق القرآني .

حركة اللانهائية المطلقة في خطاب النص القرآني ، ليس لها حدود ولا قيود ولا سدود ولا أبعاد ولا مقاييس ولا أغوار ولا أسبار فهي (تتسرب بوسائل كثيرة بحيث يستحيل أن نستوعب القاعدة النهائية لتكوينها) (٣٢) ، وهي

تبعث الحياة في المعنى بين الحسي والمعنوي بإلباسهما ثوباً جديداً ، لدرجة أننا لا نعرف من عالم الحسي إلا شكله ومن عالم المعنوي إلا محتواه ،فهما إحصاء شعوري بحيث (نتجاوز عتبات الحسي والمعنوي ونكتفي منهما بمقولة لا حسيّة ولا معنويّة) .)[٣٣] ، وهذه هي مرحلة التكييف في حركة اللانهائية المطلقة ، أي أن الحسي والمعنوي وجهان لحقيقة واحدة ، وهو ما ليس على منوال المثال المشهور " النار تحرق وتطهّر معاً ، تحرق العناصر وتعيد تأليفها ، " فحركة اللانهائية المطلقة ليس فيها إعادة وتأليف وهي في نفس الوقت ترفض التعامل مع الماديات المنقسمة " الثنائيات " .

الوجود كله لا يقوم في حقيقته على أي ثنائية أو كثرة (فالكثرة في الصور لا في الأعيان) [٣٤] ، فالجمع مثلاً بين الحسي والمعنوي والوحدة والكثرة والظاهر والباطن والجسد والروح والتنزيه والتشبيه وكل الثنائيات هي صيغ تلفيقية لحل المعضلات البشرية في ظلّ الخيال الإنساني ، وهذا استبعاد للإطلاق واللاتحدد واللاتناهي واقتراب للحصر والتحدد والتحول على حساب التكييف بين الطرفين ، لأن تلك الثنائيات تعيش على التصور الخيالي ضد حقيقة الوحدانية في أعيان حركة اللانهائية المطلقة ، والدليل على ذلك قول ابن عربي عندما رفض الثنائيات وتوصل إلى الإطلاق ، إذ الوجود والمعرفة لديه (تدور في دائرة لا ندري بدايتها من نهايتها) [٣٥] ، وكذلك كل الثنائيات عند الغزالي لا (تتجاوز القشرة الخارجية للنص إلى ما وراءه من درر وجواهر.) [٣٦]

من هنا : فالثنائيات ليست وجهين لحقيقة واحدة في مفهوم الإطلاق ، لأنه لا يوجد بينهما نقطة التقاء يلتقي فيها العالمان ويتمازجان كما يلتقيان ويتمازجان في حركة اللانهائية المطلقة التي تقوم أصلاً على فكرة برزخية تقاس فيها الأبعاد والمسافات بالمشاعر والوجدانات الصادقة والمثالية .

من هذا القول نستخلص نتيجة ذكرها الزركشي عن سهل بن عبد الله الذي يقول : (لو أُعطي العبد بكل حرف من القرآن ألف فهم لم يبلغ نهاية ما أودعه الله في آية من كتابه ، لأنه كلام الله ، وكلامه صنعته ، وكما أنه ليس لله

نهاية ، فكذلك لا نهاية لفهم كلامه ، وإنما يفهم كل بمقدار ما يفتح الله عليه ، وكلام الله غير مخلوق ، ولا تبلغ إلى نهاية فهمه مفهوم مَحْدَثه مخلوق .) (٣٧)

إن عبارة سهل بن عبد الله تعني " قرآنية المعرفة " ، وهي (ممارسة النشاط المعرفي كشفاً وتجميعاً وتوصيلاً ونشراً من زاوية التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان) (٣٨) ، فتحمي صيرورتها الزمنية ذات النظام المعجز ، وتتجانس سداها ولحمتها مع نسيج اندماجها وفنائها في هذه الظاهرة أو تلك (لأن الأعراض لا تبقى زمانين ، بل تفني ، فمعنى ذلك أنها بحاجة مستمرة إلى عملية الإخراج) (٣٩) ، لأن وجودها مجرد مظهر وتجلّ للوجود الإلهي دون أن يعني ثنائية أو كثرة ، ولا يعني في الوقت نفسه خروجها من العدم الأزلي كما يقول ملاحدة الفلاسفة في المنهج التنقيبي الاستشراقي الذي يدّعى القول : بموت الأشياء تبدأ حياتها ، وبموت الأفكار تبدأ الحياة .

النزعة الإنسانيّة بين النّص القرآني والنّص الشعري

النص القرآني والنص الشعري نوعان من أنواع النشاط ، يلتقيان في أمور ويفترقان في أمور أخرى ، فهما يلتقيان في المعاني الإنسانية ويفترقان في مصدر كل منهما .

النص القرآني هو الحقيقة الإلهية العليا المنزهة عن أيّة صفة أو تدخل بشري ، أما النص الشعري ، فمصدره عمل بشري تظهر آثاره في صورة أعمال جديدة تبهر الآخرين بدرجات متفاوتة ، وخاصة حين تجتمع في عناصره دقة البيان وصدق الفكرة ، فيكون له قوة التأثير والتوجيه .

النص القرآني والنص الشعري يشتركان في القيم الإنسانية والروحية ، فالنص الشعري يجب أن يتناول مواضيع إنسانية ، تشترك فيها الإنسانية بأسرها، فيغنيها بلسان واحد ، حيث يرفع الإنسانية عن المادة ويحلّق بها في السماوات الروحية بجانب النص القرآني بعيداً عن سفاسف الأرض معتصماً

بالمثل العليا والأخلاق الفاضلة ، وخاصة أن في كل إنسان روحا شاعرة ، وبذلك يخلد هذا النص الشعري بخلود الزمان والمكان فقط ولكن ليس بأزلية وإطلاق النص القرآني .

النص الشعري هو الذي ينقل لنا تجارب الشعراء الناضجة التي تهز الإنسانية جمعاء ، فهي تجارب روحية إنسانية تبحث في الله والحب والكمال والجمال والحقيقة والفضيلة والحرية والعقل والروح والنفس والسعادة والموت والخلود والتسبيح والسجود والخشية والانقياد .

النزعة الإنسانية هي (صدق في التعبير عن الإنسان في مختلف حالاته، من سرور وغضب وهدوء وصخب وصحة ومرض وغير ذلك من النزعات التي تصطرع في كيانه ، فيعبر عنها أصدق تعبير وأتمه.) (٤٠)

إن الحديث عن النزعة الإنسانية قد يتجاوز المفهوم الذي توحيه هذه الكلمة بادئ ذي بدء من رحمة وشفقة وحنان وما إلى ذلك من صفات إنسانية فيها النبل والأخلاق والفضيلة ، فيتعدى مفهومها هذه الخصال الحميدة فتتسع لتصبح أفقا إنسانيا رحبا يعم الكون ويعبر عن جوهر الحقيقة في بعض الأحيان، ويوثق صلته بهذه الحقيقة ، وأعني بذلك ربط أسس وقواعد الفلسفة الجمالية الاستدلالية إلى حد ما بدراسات مقارنة مع النص القرآني، حيث تتكيف الفطرة الذاتية لمبدع النص الشعري مع القوة المكتسبة والمتولدة عن النص القرآني .

إن للنص القرآني مفهومه كعقيدة وسلوك ، وللنص الشعري مفهومه أيضا كإبداع فني معبر عن المواقف الإنسانية المختلفة وموجه لها ؛ والنصان بهذين المفهومين هما نوعان من النشاط المتآخي بالفكر والحس والسلوك المشترك ، مما يؤكد صلاتهما الوثيقة دون إلغاء الفردية في كل منهما.

لقد أصبح الاهتمام بكلمة إنسانية كبيرا نظرا لكونها تنتزع جوهرها من جوهر الإنسان ووجوده وأفكاره، فهي تتجه بالنص الشعري إلى الذاتية الحالمة التي تعانق الإنسان عناقا نفسيا ،مما فتح أمامه آفاقا خيالية واسعة لا تمت للإطلاق في شيء ، فتوسعت موضوعات الشعر فشملت الإنسان والكون ،

وتحدثت تلك الموضوعات حديثاً عاشقاً متصوفاً يلامس شغاف القلب ، ويدخل بصفائه إلى أعماق النفس ، بعد أن كادت تكفر بالقيم وبالروح نتيجة لتفشي المادية والفلسفة الإلحادية .

إن هذا (النوع من الشعر الإنساني يتصل بالنفوس اتصالاً شديداً ، ويعلق بالأرواح والأفئدة ويرتفع إلى آفاق الروح الأعلى ويجعله منطلقاً مع الكون في صلوات وابتهالات فيها مسّ من الصوفية المنزهة ، وفيها مع ذلك ظلال من الشك والتساؤل ، وألوان من الإيمان واليقين ، ومثل هذا الشعر الإنساني يدني الإنسان من بارئه ويُقصيه عن العالم المائر بالأطماع والشهوات.)(٤١)

والجمال كذلك من النزعة الإنسانية ، ومن أبرز تعريفات الجمال هي (الفكرة الذهنية المثالية الناتجة عن الانسجام والتوافق) (٤٢) ، أو (الجمال هو الأمر الرائع بلا نفع أو مصلحة)(٤٣) ، فالجمال في النص القرآني هو جمال الكون في النظام والانتظام والوحدة والراحة واللطف ، والجمال في النص الشعري هو (إبراز عكس قيم الأشياء التي تثير فينا الإحساس بجمالها ، سواء أكان جمالاً ذاتياً قائماً بها ، وجد من يتأمله ويصوره كجمال الزهور، أم كان مدركاً نسبياً ، أي يحتاج إلى تأمل وترتيب ، كلوحة تقوم على مجموع نباتات الصحراء ،.أو عبارة كتبها فنان بخط جميل .) (٤٤)

من هذا كله نفهم أن (الجمال الحقيقي هو الجمال الأزلي المطلق الكامل، والجمال المطلق الكامل هو جمال العقل والروح والقلب وما تعانيها من خبرات ، ويرى الشاعر أن الجمال المطلق هو الذي يستمد منه كل نبي وفنان روحيهما ، كما يستمد منه الزهر شذاه ، والحسن نوره ، وهو جوهر لا يفنى مدى الأدهار .) (٤٥)

وبعد : فإن معالجة النزعة الإنسانية عند الإنسان ، لا تتم بالطرق السطحية أوالهامشية التي ترتكز إلى دعوات تحبب إلى الخير والسعادة ، فهذه الدعوات ليست من الإنسانية في شيء ، لأنّ الإنسانية توجب علينا أن نفتش عن

الحلول الجذرية التي تربط السماء بالأرض لحل هذه المشكلات ، حيث يرى الإنسان ما حوله من كائنات، فيحبها ، لأنه يرى فيها نواحي نفسه ، فيخلع عليها من ذكائه وشعوره وروحه ، حيث يرى فيها الأبدية بعينها في ذاتها ، وهو اتجاه حرص فيه الشعر على بيان الصلة الوثيقة بين التركيبة الشخصية أو الذاتية التي جبل عليها الإنسان ليرتبط بالنص القرآني الذي يدور في فلكه ، فتكون دراسته لهذا النص علما أو مجموعة من العلوم المتآخية ، ولكنها مستقلة في منهجها ومصدرها ونتائجها .

مقارنة دلالية بين الإطلاق والتحول في النص القرآني والنص الشعري

(إن علم الدلالة جزء من اللسانيات ، أو هو فرع من فروعها . ذلك لأننا إذا كنا ندرس بنى الجمل صوتا وتركيبا ، فإنه يمكننا أن ندرس أيضا دلالات هذه الجمل من خلال بناها الصوتية والتركيبية) [٤٦]

(إن حدوث اللغة رهن بوجود الدلالة ، وحدوث الدلالة رهن بوجود اللغة، وإذا كان الحال كذلك ، فإن الطرف الأول في كل فرضية يأخذ قيمة الدال، بينما يأخذ الطرف الثاني فيها قيمة المدلول أو الموضوع المعنى بهذا الدال) [٤٧] ، ومن هذا نقول بأن نظام اللغة يدور مع نظام الدلالة حيث يدور ، وهذا يدل على أن الاقتران الدلالي يعد ضرورة لا يستطيع النظام اللغوي من غيرها أن يفصح عن نفسه بوصفه نظاما ، والدليل على ذلك أن التطور اللغوي هو التغيير الذي يطرأ على اللغة سواء في أصواتها أو دلالة ألفاظها ، أو في الزيادة التي تكتسبها اللغة أو النقصان الذي يصيبها ، ومن هذا نعلم أن اللغة كل متكامل يتم بها حصول الكلام الذي يجعل المعنى جانبا من جوانب التطور اللغوي ، وأن وجود العناصر اللغوية صوتا وصرفا ونحوا ودلالة لغوية ودلالة سياقية يقوم على التلازم ضرورة ، وأنه لولا ذلك لكانت اللغة ضربا من الاضطراب والفوضى .

أما النص ، فهو نظام يقوم على نحو مخصوص وفق انتمائه إلى نوع معين من أنواع الخطاب ، فهو في الخطاب الشعري مثلاً يقوم على مبادئ الأجناس الأدبية ، وهو في الخطاب القرآني يدور حول مبادئ أجناس النقل، وخاصة أن دلالة أي نص من النصوص هي جزء من نَظْمِهِ وماهيته إذا استطعنا أن نقرأه بوحي من دلالته الذاتية كما نفعل في النص القرآني ، أو بوحي من دلالته الإيحائية كما نفعل في النص الشعري ، والتي يجب أن يتعامل معها المتلقي من خلال المفهومين ، وكأننا في هذه الحالة ندرس النص القرآني على ذاتيته النصية الثابتة ، وندرس النص الشعري على اتصاليته الإيحائية المتحولة ، وفي كلتا الحالتين نستطيع أن نفك النص ونعيده إلى عناصره المكونة له ضمن الظاهرة اللسانية من ناحية نظرية الإطلاق في النص القرآني أولاً ، ونظرية التوليد والتحويل في النص الشعري من الناحية الثانية ، وهذا يتأتي عادة بقراءة أي نص من النصوص من حيث محاوره الأفقية والرأسية ، وهو ما نسميه بالقواعد اللانهائية المطلقة في النص القرآني والقواعد التوليدية التحويلية في النص الشعري ، مما يجعلنا نميّز بوضوح بين المعاني الأصولية الثابتة والمعاني غير الأصولية المتحولة .

وإذا كانت الغاية من التحليل في النص هي الوصف ، فإن الفرض من التركيب هو الاتصال الدلالي ، والاتصال الدلالي لا يتم عادة بوصف الوحدات الصغرى سواء كانت صوتية أو صرفية ولا بعرض العلاقات النحوية ، وإنما يتم باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي ، أي بإنشاء نص ما قد يطول أو يقصر ، مع الغوص في دلالات مفردات هذا النص ، مع الانتباه للعلاقات العضوية بين أجزائه ، مما قد يؤدي إلى فهم كامل لدلالاته ومقاصده ، وهو ما نطلق عليه "الترابط الرصفي للنص" في النص الشعري حيث يكون عملنا من جنس العمل الاستنتاجي الفرضي في المعرفة النسبية ، أو "الترابط التأويلي للنص" في النص القرآني ، حيث ننتقل من التعبير عن الوعي بالذات الجزئية

إلى الوعي بالذات الكليّة نفسها ، وهو ما نسميه باللانهائية المطلقة في النص القرآني.

أما الدلالة في "المجاز" استعارة أو تشخيصاً أو تمثيلاً ، فهي اللامتناهي غير المطلق ، وهو من جنس النص الشعري ، بحكم أن له توابعاً في الوجود إلى مالا يتناهى ولكن بدون إطلاق ، حيث إن كل تشبيه مثلاً يمكن أن يشبّه هو بدوره إلى اللامتناهي غير المطلق حسب القاعدة التوليدية التحويلية المعروفة لدى " تشومسكي " .

من هنا نستطيع أن نتعارف ونتوافق بالقول باللامتناهي غير المطلق " المجاز " في النص الشعري ، إذ عندما أقول : " لقيت أسداً " ، أكون قد جعلت الدلالة الأولى دالاً على دلالة ثانية أريدها ، ولأنني أريدها ، أتصورها الثانية ، لكن الدلالة الثانية يمكن أن أجعلها دالاً على دلالة ثالثة ، وهكذا إلى اللامتناهي غير المطلق ، وهذا خلاف مالا تكون الدلالة غاية معطاه مسبقاً ، في حالة اتحاد الباث والمستقبل اتحاداً يُفرض بين الطرفين مطلقاً .

وزيادة في القول : فإن آلية الدالية والمدلولية وتعيين المقول " شكل المضمون " واستراتيجية التبليغ "شكل الشكل" هي لا نهائية مطلقة في النص القرآني، ولإمتناهية غير مطلقة في النص الشعري الذي هو الإدارك الشهودي لصاحبه ، والذي يموت عادة بموت مبدعه لأنه نصٌ جزئي ومتحّول .

من هنا : يجب أن يكون النص القرآني هو المعيار الأول في تاريخ جميع الأفكار والمفاهيم والمعتقدات الصادقة ، لأنه المنهج التحليلي الوحيد الذي يصعد بإطروحات النزعات الإنسانية إلى مجال الفعالية التي تعتز بالتلاحم العضوي بين النص القرآني والنص الشعري ، والسبب في ذلك أن النص القرآني يحول الغياب إلى حضور ، والغياب يستحيل أن يكون عدماً ، لأن العدم لا قانون له ، فالغياب وجود ثابت ، والعدم لا وجود له ولا يعرف الثبات .

من كل ذلك نصل إلى نتيجة في غاية الأهمية وهي أن النص القرآني يخاطب الطبيعة خطاب العاقل المدرك المتكلم ، فعناصر الطبيعة تحيا حياة

حقيقية تشارك بها الملائكة والبشر بالتسبيح والسجود على سبيل المثال لا الحصر، لأن الخطاب القرآني قد خص تلك العناصر بالموازين العقلية الحقيقية التي خص بها الإنسان ، وليس على طريق التشخيص الذي هو من جنس الخطاب الشعري .

هذا هو علم الحقيقة المطلق المتمثل في النص القرآني ، والذي يجب أن يتمثل في علم النص الشعري عن طريق النقل والعقل .

نماذج تطبيقية

أولا التسبيح

أصل السبح في اللغة هو (العوم) (٤٨)، وفي هذا المعنى قال الشاعر :

وماء يغرق السبحاء فيه   سفينته المواشكة الجنوب (٤٩)

هذا هو المعنى اللغوي لمادة " س.ب.ح " ، ويبدو أن هذا المعنى قد تطور إلى معنى سياقي مجازي هو "التباعد" ، فصار يقال للبعيد " سابح " ، وخاصة في مجال الفروسية . سبح الفرس : جريه وتباعده ، والخيول تسمى السابحات ، وفي هذا المعنى يقول امرؤ القيس في وصفه حصانه :

ومسح إذا ما السابحات على الونى   أثرن الغبار بالكديد المركل (٥٠)

وليس من العسير إدراك العلاقة التي أجازت انتقال معنى الكلمة من العوم وهو المعنى اللغوي إلى البعد والتباعد وهو المعنى السياقي المجازي ، لأن العوم يغيب السابح عن ناظريه

ويبدو أن معنى التباعد قد اتسع حتى صار يشمل البعيد الذي لا تدركه العين ، وأوضح المثل على ذلك في التصور الإنساني هو الله ، فصار التسبيح يعني ذكر الله ، وشاع هذا المعنى في الشعر فقال الأعشى :

وسبح على حين العشيات والضحى   ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا (٥١)

وقد علل المفسرون ذلك (بأن الله عز وجل بعيد عن إدراك الإنسان له، أو أنه " سبحانه "بعيد عن كل ما لا ينبغي له) (٥٢)، ومن هنا عرف الشعر معنى التسبيح على أنه التنزيه والتبرئة ، وفيه يقول أمية بن أبي الصلت :

سبحانه ثم سبحاناً يعود له وقبلنا سبّح الجودي والجمد (٥٣)

وقد استعملت " سبحان الله " بمعنى التعجب في الشعر ، ولا شك أن المعنى اللغوي هو الذي يوحي للقارئ بهذا المعنى ، ويتضح ذلك في قول الأعشى :

أقول لما جاءني فخره سبحان منْ علقمة الفاجر !! (٥٤)

معنى هذا : فقد حمل المصدر " التسبيح " في تطوره عن المعنى الأساسي ثلاثة معانٍ : الأول : معنى ذكر الله . والثاني التنزيه والتبرئة لله عن كل عيب أو نقص. والثالث : معنى التعجب من الأمر المشاهد أو المسموع .

وقال تعالى : (ويسبح الرعد بحمده والملائكة من خيفته) (٥٥)

قال القرطبي : (.. من قال إن الرعد صوت السحاب ؟ فيجوز أن يسبح الرعد بدليل خلق الحياة فيه ، ودليل صحة هذا القول "والملائكة من خيفته" فلو كان الرعد ملكاً لدخل في جملة الملائكة .. فإذا سبح الرعد لم يبق ملك في السماء إلا رفع صوته بالتسبيح .. وعن الطبري .. قال ابن عباس ..كان إذا سمع صوت الرعد قال : " سبحان الذي سبّحت له " .. وقال أبو هريرة : كان النبي صلى الله عليه وسلم إذا سمع صوت الرعد يقول : "سبحان من يسبح الرعد بحمده ، والملائكة من خيفته ..) (٥٦) ، وقال صاحب الظلال : (.. ويتقابل تسبيح الرعد حمداً مع تسبيح الملائكة خوفاً .. وإذ تجتمع فيه مناظر الطبيعة ومشاعر النفس متداخلة متناسقة .. الرعد .. أثر من آثار الناموس الكوني :. فهو رجع صنع الله في هذا الكون .. فهو حمد وتسبيح بالقدرة التي صاغت هذا النظام .. كما أن كل مصنوع جميل متقن يسبح ويعلن عن حمده الصانع والثناء عليه بما يحمله من آثار صنعته من جمال وإتقان .. وقد يكون المدلول المباشر للّفظ يسبح هو المقصود فعلاً ، ويكون الرعد " يسبح " فعلاً بحمد الله .. وقد اختار التعبير أن ينص على تسبيح الرعد بالحمد اتباعاً في مثل هذا السياق .. وخلع سمات الحياة وحركتها على مشاهد الكون الصامتة لتشارك في المشهد بحركة من جنس حركة المشهد كله . والمشهد هنا مشهد أحياء في

جو طبيعي .. فيه الملائكة تسبح .. وفيه دعاء لله .. ودعاء للشركاء .. وفيه باسط كفيه إلى الماء .. ففي وسط هذا المشهد الداعي العابد المتحرك ، اشترك الرعد ككائن حي بصوته في التسبيح والدعاء ..)(٥٧)

أما الفخر الرازي فيقول : (.. وعن النبي صلى الله عليه وسلم قال : "إن الله ينشئ السحاب الثقال ، فينطق احسن النطق ويضحك أحسن الضحك، فنطقه الرعد وضحكه البرق " .. واعلم أن هذا القول غير مستبعد وذلك لأن عند أهل السنة البينة ليست شرطاً لحصول الحياة ، فلا يبعد من الله تعالى أن يخلق الحياة والعلم والقدرة والنطق في أجزاء السحاب ، فيكون هذا الصوت المسموع فعلاً له ، وكيف يستبعد ذلك ونحن نرى تسبيح الجبال في زمن داود عليه السلام .. وتسبيح الحصى في زمان النبي صلى الله عليه وسلم .. فكيف يستبعد تسبيح السحاب ؟ .. ومع ذلك فإن الرعد يسبح الله سبحانه ، لأن التسبيح والتقديس وما يجري مجراهما ليس إلا وجود لفظ يدل على حصول التنزيه والتقديس لله سبحانه وتعالى ، فلما كان حدوث هذا الصوت دليلاً على وجود موجود متعال عن النقص والإمكان ، كان ذلك في الحقيقة تسبيحاً ، وهو معنى قوله تعالى : "وإن من شيء إلا يسبح بحمده " .. أن المراد من كون الرعد مسبحاً أن من يسمع الرعد ، فإنه يسبّح الله تعالى ، فلهذا المعنى أُضيف هذا التسبيح إليه .) (٥٨)

ويقول الشيخ طنطاوي جوهري : (..إعلم أن السحاب كإنسان تبسم ثم تكلم ، تبسم بالبرق وتكلم بالرعد .. هذا هو التسبيح والتحميد .. واعلم أن تسبيح كل شيء بحسبه ، فإذا كان هذا تسبيح الطيور بأبهج طريق وأبدع ، فما تسبيح الرعد ؟ إنما خصّ الرعد باسم التسبيح لأنه صوت ، والتسبيح يكون بلفظ ، واللفظ صوت .. تسبيح الرعد وتسبيح كل مخلوق لا يعقله إلا أولو الألباب بالحكمة والعلم ، الرعد تسبيح علمي للعقلاء ، بل هو مخ التسبيح .. إذن : كل العالم مسبّح بحمد الله ، ولا كمال لتسبيح الناس إلا بتفهم تسبيح الرعد والسموات والأرض .) (٥٩)

ويقول سعيد حوّي : " ويسبح الرعد بحمده " .. كما يسبح له كل شيء..)[٦٠]

ويقول المنتخب في تفسير القرآن : (.. وأن الرعد خاضع لله سبحانه وتعالى خضوعاً مطلقاً ، حقّ أن صوته الذي تسمعون كأنه تسبيح له سبحانه بالحمد على تكوينه ، دلالة على خضوعه ، وكذلك الأرواح الطاهرة التي لا ترونها تسبح حامدة له ..) [٦١]

وقال الطبري : (.. حدثنا أحمد بن اسحق .. عن أبي هريرة .. أنه كان إذا سمع الرعد قال : " سبحان من يسبّح الرعد بحمده " .. حدثنا الحسن بن محمد .. عن علي رضي الله عنه .. كان إذا سمع صوت الرعد قال : " سبحان من سبّحت له . " ..) [٦٢] .

وقال تعالى : (تسبح له السموات السبع والأرض ومن فيهن وإن من شيء إلا يسبح بحمده، ولكن لا تفقهون تسبيحهم) [٦٣]

قال القرطبي : (.. أعاد على السموات والأرض ضمير من يعقل ، لمّا أسند إليها فعل العاقل وهو التسبيح .. وقالت طائفة : هذا التسبيح حقيقة ، وكل شيء على العموم يسبح تسبيحاً لا يسمعه البشر ولا يفقهه .. قال عبد الله بن مسعود : " إن الجبل يقول للجبل : يا فلان : هل مر بك اليوم ذاكراً لله عز وجل"؟.. وفيه عن أنس بن مالك قال : " ما من صباح ولا رواح إلا تنادي بقاع الأرض بعضها بعضاً : ياجاراه : هل مر بك اليوم عبد فصلى لله أو ذكر الله عليك ؟ .. فمن قائلة لا ، ومن قائلة نعم .. " .. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " إني لأعرف حجراً بمكة كان يسلّم علّي قبل أن أبعث ، إني أعرفه الآن" .. قيل : إنه " الحجر الأسود " .. وإذا ثبت ذلك في جماد واحد ، جاء في جميع الجمادات ، ولا استحالة في شيء من ذلك ، فكل شيء يسبّح للعموم .. وكذا قال النخعي وغيره .. هو عام فيما فيه روح وفيما لا روح فيه حتى صرير الباب ..)[٦٤]

وقال الإمام فخر الدين الرازي (.. أمّا لو حملنا هذا التسبيح على أن هذه الجمادات تسبّح الله بأقوالها وألفاظها ، لم يكن عدم الفقه لتلك التسبيحات جرماً ولا ذنباً ..) (٦٥)

وقال صاحب الظلال : (.. ثم يرسم السياق للكون كله بما فيه ومن فيه مشهداً فريداً ، تحت عرش الله ، يتوجه كله إلى الله ، يسبح له ويجد الوسيلة إليه .. وهو تعبير تنبض به كل ذرة في هذا الكون الكبير ، وتنتفض روحاً حية تسبح الله .. فإذا الكون كله حركة وحياة ، وإذا الوجود كله تسبيحة واحدة شجيّة رضية ، ترتفع في جلال إلى الخالق الواحد الكبير المتعالي .. يسبح بطريقته ولغته " ولكن لا تفقهون تسبيحهم ".) (٦٦) .

وقال سعيد حوّي ناقلاً عن ابن كثير : (.. كما ثبت في صحيح البخاري عن ابن مسعود أنه قال : " كنا نسمع تسبيح الطعام وهو يؤكل ، وفي حديث أبي ذر أن النبي صلى الله عليه وسلم أخذ في يده حصيات ، فسمع لهن تسبيحاً كحنين النحل ، وكذا في يد أبي بكر وعمر وعثمان رضي الله عنهم"، وهو حديث مشهور في المسانيد .. وقال بعض السلف : " إن صرير الباب تسبيحة، وخرير الماء تسبيحة .) (٦٧)

وقال الطبري : (.. وما من شيء من خلقه إلا يسبح بحمده .. سمعت عكرمة يقول :" لا يعيبّن أحدكم دابته ولا ثوبه ، فإن كل شيء يسبح بحمده " .. وقال : " الشجرة تسبح والاسطوانة تسبح " .. " ولكن لا تفقهون تسبيحهم ..)(٦٨)

وقال تعالى : (إنّا سخرنا الجبال معه يسبّحن بالعشي والإشراق) (٦٩)

وقال تعالى : (.. وسخرنا مع داود الجبال يسبحن والطير ..) (٧٠)

وقال تعالى : (.. يا جبال أوبي معه والطير ..) (٧١)

قال القرطبي : (ذكر تعالى ما أتاه من البرهان والمعجزة وهو تسبيح الجبال معه .. قال مقاتل : " كان داود إذا ذكر الله جل وعز ، ذكرَت الجبال معه ، وكان يفقه تسبيح الجبال ..) (٧٢) وقال القرطبي أيضاً :(قال وهب : كان داود يمر بالجبال مسبحاً ، والجبال تجاوبه بالتسبيح ..) (٧٣) وقال القرطبي أيضاً : (وقوله تعالى : "يا جبال أوبي معه" .. أي سبحي معه .. ومعنى

تسبيح الجبال : هو أن الله تعالى خلق فيها تسبيحا كما خلق الكلام في الشجرة .. وقرأ الحسن وقتادة وغيرهما " أوبى معه " أي رجعي معه ، من آب يؤوب إذا رجع ..) (٧٤)

وقال الظلال : (.. بلغ من قوة استغراق داود في الذكر ، أن تزول الحواجز بين كيانه وكيان هذا الكون، وتتصل حقيقته بحقيقة الجبال .. فإذا الجبال تسبح معه .. الجبال الجامدة تسبح مع داود بالعشي والإشراق .. وحين تصل صلة الإنسان بربه إلى درجة الخلوص والإشراق والصفاء ، فإن تلك الحواجز تنزاح وتنساح الحقيقة المجردة لكل منهم) (٧٥)

وقال الإمام فخر الدين الرازي (.. إن الله سبحانه خلق في جسم الجبل حياة وعقلا وقدرة ومنطقا ، وحينئذ صار الجبل مسبحا لله تعالى .. ونظيره قوله تعالى : " فلما تجلى ربه للجبل " .. على ما بينه عبد القاهر النحوي في كتاب دلائل الإعجاز ، إذا ثبت هذا فنقول قوله " يسبحن " يدل على حدوث التسبيح من الجبال شيئا بعد شيء وحالا بعد حال ، وكأن السامع حاضر تلك الجبال يسمعها تسبح ..) (٧٦)

وقال الرازي أيضا : (.. فإن قلت : لم قدم الجبال على الطير ؟ قلت : لأن تسخيرها وتسبيحها أعجب وأدل على القدرة ، وأدخل في الإعجاز ، لأنها جماد ، والطير حيوان ناطق ..) (٧٧)

وقال الشنقيطي : (.. والتحقيق : إن تسبيح الجبال والطير مع داود المذكور تسبيح حقيقي ، لأن الله جل وعلا يجعل لها إدراكات تسبيحة يعلمها هو جل وعلا ، ونحن لا نعلمها .. وقد ثبت في صحيح البخاري .. أن الجذع الذي كان يخطب عليه النبي صلى الله عليه وسلم لما انتقل عنه بالخطبة إلى المنبر سمع له حنين ..) (٧٨)

وقال تعالى : (سبح لله ما في السموات والأرض ..) (٧٩)

وقال تعالى : (سبح لله ما في السموات والأرض ..) (٨٠)

وقال تعالى : (يسبح لله ما في السموات والأرض ..) (٨١)

وقال تعالى : (ألم تر أن الله يسبح له من في السموات والأرض) (٨٢)

قال القرطبي : (.. وقيل : هو تسبيح دلالة .. وأنكر الزجاج هذا وقال: "لو كان هذا تسبيح الدلالة وظهور آثار الصنعة لكانت مفهومة ، فلم قال : "ولكن لا تفقهون تسبيحهم " .. وإنما هو تسبيح مقال ..) (٨٣)

وقال صاحب الظلال (.. وهكذا ينطلق النص القرآني .. فتتجاوب أرجاء الوجود كله بالتسبيح لله .. ولنا أن نأخذ من هذا أن كل ما في السموات والأرض له روح ، يتوجه بها إلى خالقه بالتسبيح ، وإن هذا لهو أقرب تصور بصدقه ، كما وردت به الآثار الصحيحة ، كما تصدقه تجارب بعض القلوب في لحظات صفائها وإشراقها واتصالها بالحقيقة الكامنة في الأشياء وراء أشكالها ومظاهرها .. وروى الترمذي بإسناده عن علي بن أبي طالب قال : " كنت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم بمكة ، فخرجنا في بعض نواحيها ، فما استقبله شجر ولا جبل إلا وهو يقول : السلام عليك يا رسول الله ..) (٨٤)

وقال الإمام الرازي : (.. جاء في بعض الفواتيح " سبّح " على لفظ الماضي ، وبعضها على لفظ المضارع ، وذلك إشارة إلى أنّ كون هذه الأشياء مسبحة غير مختص بوقت دون وقت ، بل هي كانت مسبّحة أبداً في الماضي وتكون مسبّحة أبداً في المستقبل ، وذلك لأن كونها مسبّحة صفة لازمة لماهياتها فيستحيل انفكاك تلك الماهيات عن ذلك التسبيح ..) (٨٥)

ثانيا : السجود

السجود هو الانحناء والتطامن إلى الأرض ، (وأسجد الرجل طأطأ رأسه وانحنى . والسجود أيضاً إدامة النظر إلى الأرض .) (٨٦) ، يقال نخلة ساجدة إذا أمالها حملها ، ونخلٍ سواجد حيث قال لبيد :

بين الصفا وخليج العين ساكنة غُلْبٌ سواجد لم يدخل بها الحصر (٨٧)

وقد قالوا سجد البعير إذا برك . ويروى أن ليلى بنت عروة بن زيد الخيل قالت لأبيها : كم كانت الخيل حين قال :

بني عامر هل تعرفون إذا غدا أبو مكنف قد شد عقد الدوائر
بجيش تضل البلق في حجراته ترى الأكم فيها سجدا للحوافر

فقال : لست أعرف إلا ثلاثة أفراس ، أحدها فرسي [٨٨] ، وهـذا يـدل على أن السجود يكون بانحناء شديد أو تطامن نحو الأرض ، وقد شـاع هـذا التصور للسجود في الجاهلية وكان عندهم من يسجد للأحبار من أهل الكتـاب حتى يصل سجوده إلى الأرض .

قال حميد بن ثور يصف نساء :

فلمـا لوين على معصم وكف خضيب وأسوارهـا
فضول أزمتها أسجـدت سجود النصارى لأحبارها [٨٩]

وقد عرف السجود عند الجاهليين بمعنى التحية التي تتضمـن مشـاعر الطاعة والولاء ، حيث قال الأعشى :

فلما أتانا بعيد الكـرى سجدنا له ورفعنا عمارا [٩٠]

وقال الأعشى أيضا :

فإني ورب الساجدين عشيـة وما صك ناقوس النصارى أبيلها
أصالحكم حتى تبوؤوا بمثلها كصرخة حبلى يسرتها قبولها [٩١]

وعرف العرب السجود للملك ، أو لتعظيم إنسان ، أو لإظهار الطاعـة ، أو الخوف من فارس شجاع ، وكل ذلك واضح في شعرهم حيث قال النابغة :

قامت تراءى سجفي كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد
أو درة صدفية غواصها بهج متى يرها يهل ويسجد [٩٢]

وقال الأعشى :

من يلق هوذة يسجد غير متئب إذا تعصب فوق التاج أو وضعا [٩٣]

وقال عمرو بن كلثوم مفتخرا :

إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينـا [٩٤]

هكذا كان معنى السجود في النص الشعري عند العرب .

أما السجود في النص القرآني فقد قال تعالى : (إذ قال يوسف لأبيه يـا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) [٩٥]

قال القرطبي : (.. جاء بستانه .. وهو رجل من أهل الكتاب .. فسأل النبي صلى الله عليه وسلم عن الأحد عشر كوكباً الذي رأى يوسف فقال : " الحرثان والطارق والذبال وقابس والمصبح والضروح وذو الكتفات وذو القرع والفليق ووثاب والعمودان ، رآها يوسف عليه السلام تسجد له . ".. فالقول عند الخليل وسيبويه ، أنه لما أخبر عن هذه الأشياء بالطاعة والسجود ، وهما من أفعال من يعقل ، أخبر عنها كما يخبر عمن يعقل ،والعرب تجمع ما لا يعقل جمع من يعقل إذا أنزلوه منزلته ، وإن كان خارجاً عن الأصل .) (٩٦)

وقال صاحب الظلال : (.. كان يوسف صبياً وغلاماً ، وهذه الرؤيا كما وصفها لأبيه ليست من رؤى الصبية ولا الغلمان ، وأقرب ما يراه غلام – حين تكون رؤياه صبيانية أو صدى لما يحلم به – أن يرى هذه الكواكب والشمس والقمر في حجره أو بين يديه يطولها .. ولكن يوسف رآها ساجدة له ، متمثلة في صورة العقلاء الذين يحنون رؤوسهم بالسجود تعظيماً ، والسياق يروي عنه في صيغة الإيضاح المؤكدة ، ثم يعيد لفظ " رأى ".. " رأيتهم لي ساجدين " .. لهذا أدرك أبوه يعقوب بحسّه وبصيرته أن وراء هذه الرؤيا شأناً عظيماً لهذا الكلام لم يفصح هو عنه.) (٩٧) .

وقال الإمام الرازي : (.. وإنما حملنا قوله : " إني رأيت أحد عشر كوكباً " على الرؤيا بالوجهين .. الأول : إن الكواكب لا تسجد في الحقيقة ، فوجب حمل هذا الكلام على الرؤيا .. والثاني : فقوله " ساجدين " لا يليق إلا بالعقلاء ، والكواكب جمادات ، فكيف جازت اللفظة المخصوصة في حق الجمادات ؟ .. قلنا : إن جماعة من الفلاسفة الذين يزعمون أن الكواكب أحياء ناطقة احتجوا بهذه الآية ، وكذلك احتجوا بقوله تعلى : " وكل في فلك يسبحون"، والجمع بالواو والنون مختص بالعقلاء .. وقال الواحدي : " إنه تعالى لما وصفها بالسجود صارت كأنها تعقل ، فأخبر عنها كما يخبر عمن يعقل .. وقيل: هل المراد بالسجود نفس السجود والتواضع ؟ .. قلنا كلاهما محتمل ، والأصل

في الكلام حمله على حقيقته .. ولا مانع أن يرى في المنام أن الشمس والقمر والكواكب سجدت له ..) (٩٨)

وقال الطبري : (.. قيل : رؤيا الأنبياء كانت وحياً ..) (٩٩)

وقال تعالى : (ألم تر أن الله يسجد له من في السموات ومن في الأرض والشمس والقمر والنجوم والجبال والشجر والدواب وكثير من الناس.)(١٠٠)

قال صاحب الظلال : (.. ويتدبر القلب هذا النص فإذا حشد من الخلائق مما يدرك الإنسان ومما لا يدرك .. وإذا حشد من الأفلاك والأجرام .. مما يعلم الإنسان ومما لا يعلم .. وإذا حشد من الجبال والشجر والدواب في هذه الأرض التي يعيش عليها الإنسان .. وإذا بتلك الحشود كلها في موكب خاشع تسجد كلها لله ، وتتجه إليه وحده دون سواه .. تتجه إليه وحده في وحدة واتساق .)(١٠١)

قال القرطبي : (.. قال أبو العالية : " ما في السموات نجم ولا قمر ولا شمس إلا يقع ساجداً لله حين يغيب ، ثم لا ينصرف حتى يؤذن له فيرجع من مطلعه .. قال القشيري : .. " ورد هذا في خبر مسند في حق الشمس ، فهذا سجود حقيقي ، ومن ضرورته تركيب الحياة والعقل في هذا الساجد " .) (١٠٢)

وقال الشيخ طنطاوي جوهري : (.. فانظروا كيف سجد له كل ما في السموات والأرض من عاقل وغيره .. " ألم ترأن الله يسجد له من " .. غلب العاقل على غيره وخصّ بالذكر أعظم ما نراه ، فعطف ما يأتي فقال : .. " والشمس والقمر والنجوم .. " قد سجدوا سجود عبادة مع سجود التسخير الذي اشتركوا فيه مع غيرهم من العوالم .) (١٠٣)

وقال سعيد حوّى : (.. يخبر تعالى أنه المستحق للعبادة وحده لا شريك له ، فإنه يسجد لعظمته كل شيء طوعاً وكرهاً ، وسجود كل شيء مما يختص به ، وهل هو سجود حقيقي ، فيكون لكلّ سجوده الخاص ، وإن كنا لا نقف عليه.. لنقرر أن السجود الذي هو أرقى درجات العبادة ، هو سمة الكون كله بما

في الكلام حمله على حقيقته .. ولا مانع أن يرى في المنام أن الشمس والقمر والكواكب سجدت له ..) (٩٨)

وقال الطبري : (.. قيل : رؤيا الأنبياء كانت وحيا ..) (٩٩)

وقال تعالى : (ألم تر أن الله يسجد له من في السموات ومن في الأرض والشمس والقمر والنجوم والجبال والشجر والدواب وكثير من الناس.)(١٠٠)

قال الظلال : (.. ويتدبر القلب هذا النص فإذا حشد من الخلائق مما يدرك الإنسان ومما لا يدرك .. وإذا حشد من الأفلاك والأجرام .. مما يعلم الإنسان ومما لا يعلم .. وإذا حشد من الجبال والشجر والدواب في هذه الأرض التي يعيش عليها الإنسان .. وإذا بتلك الحشود كلها في موكب خاشع تسجد كلها لله ، وتتجه إليه وحده دون سواه .. تتجه إليه وحده في وحدة واتساق .)(١٠١)

قال القرطبي : (.. قال أبو العالية : " ما في السموات نجم ولا قمر ولا شمس إلا يقع ساجدا لله حين يغيب ، ثم لا ينصرف حتى يؤذن له فيرجع من مطلعه .. قال القشيري : .. " ورد هذا في خبر مسند في حق الشمس ، فهذا سجود حقيقي ، ومن ضرورته تركيب الحياة والعقل في هذا الساجد " .) (١٠٢)

وقال الشيخ طنطاوي جوهري : (.. فانظروا كيف سجد له كل ما في السموات والأرض من عاقل وغيره .. " ألم ترأن الله يسجد له من " .. غلب العاقل على غيره وخص بالذكر أعظم ما نراه ، فعطف ما يأتي فقال : .. " والشمس والقمر والنجوم .. " قد سجدوا سجود عبادة مع سجود التسخير الذي اشتركوا فيه مع غيرهم من العوالم .) (١٠٣)

وقال سعيد حوى : (.. يخبر تعالى أنه المستحق للعبادة وحده لا شريك له ، فإنه يسجد لعظمته كل شيء طوعا وكرها ، وسجود كل شيء مما يختص به ، وهل هو سجود حقيقي ، فيكون لكل سجوده الخاص ، وإن كنا لا نقف عليه.. لنقرر أن السجود الذي هو أرقى درجات العبادة ، هو سمة الكون كله بما

فيه ومن فيه .. يروي ابن كثير حديث الصحيحين عن أبي ذر رضي الله عنه قال : قال لي رسول الله صلى الله عليه وسلم : " أتدري أين تذهب هذه الشمس ؟ قلت : الله ورسوله أعلم ، قال : فإنها تذهب فتسجد تحت العرش ، ثم تستأمر فيوشك أن يقال لها ارجعي من حيث جئت ") (١٠٤)

(يمكن حمله على أن الشمس دائما تحت العرش ، وأنها في كل لحظة ساجدة ، وأنها في كل لحظة تستأذن ربها في الاستمرار استئذانا الله أعلم بكيفيته..) (١٠٥)

وقال الطبري : (.. حدثنا عوف قال : سمعت أبا العالية الرياحي يقول: "ما في نجم ولا شمس ولا قمر، إلا يقع لله ساجدا حتى يغيب ، ثم لا ينصرف حتى يؤذن له ، فيأخذ ذات اليمين ، وزاد محمد حتى يرجع إلى مطلعه ")(١٠٦)

وقال تعالى : (ولله يسجد ما في السموات وما في الأرض من دابة والملائكة وهم لا يستكبرون) (١٠٧)

يقول الإمام الرازي : (.. السجود على نوعين .. سجود عبادة كسجود المسلمين لله تعالى ، وسجود هو عبارة عن الانقياد لله تعالى والخضوع ، ويرجع حاصل هذا السجود إلى أنها هي نفسها ممكنة الوجود والعدم قابلة لهما ، وأنه لا يترجح أحد الطرفين على الآخر لمرجح ، ومنهم من قال : السجود لفظ مشترك بين المعنيين " السجود الحقيقي والانقياد " وحمل اللفظ المشترك لإفادة مجموع جائز .. فحمل لفظ السجود في هذه الآية على الأمرين معاً..) (١٠٨)

وقال تعالى : (ولله يسجد من في السموات والأرض طوعا وكرها وظلالهم بالغدو والآصال .) (١٠٩)

قال القرطبي : (.. المسلك الثاني وهو الصحيح .. إجراء الآية على التعميم .. كل مخلوق من المؤمن والكافر يسجد من حيث إنه مخلوق ، يسجد دلاله على الصانع " وظلالهم بالغدو والآصال " أي ظلال الخلق ساجدة لله تعالى بالغدو والآصال ، لأنها تتبين في هذين الوقتين ، وتميل من ناحية إلى ناحية ، وذلك تصريف الله إياها على ما يشاء .

وهو كقوله تعالى : " أولم يروا إلى ما خلق الله من شيء يتفيئوا ظلالـه عن اليمين والشمائل سجدا لله وهم داخرون " .. قال ابن عباس وغيره .. وقـال مجاهد : ظل المؤمن يسجد طوعا وهو طائع ، وظل الكافر يسجد كرها وهـو كاره .. وقال ابن الأنباري : " يجعل للظلال عقول تسجد بها ، وتخشع بـها ، كما جعل للجبال أفهام حتى خاطبت وخوطبت .) (١١٠)

ويقول الظلال : (.. وهي في ذاتها حقيقة ، فالظلال تبع للشـخوص .. ثم تلقى هذه الحقيقة ظلها على المشهد ، فإذا هو عجب ، وإذا السجود مزدوج .. شخوص وظلال .. وإذا الكون كله بما فيه من شخوص وظلال جاثية خاضعـة عن طريق الإيمان أو غير الإيمان سواء .. كلها تسجد لله .) (١١١)

من هذا الاستطراد : استطعنا أن نستدرك المضامين والدلائل والمقومات التي أفضى إليها هذا البحث ، حتى وصل بنا إلى نسيج متشابك الخيوط ، وبنيـة معقدة التركيب للدلالات والمعاني التي استوحاها من مساقات النصوص القرآنية التي جعلت الطبيعة الصامتة تنتفض أرواحا حية عاقلة على طريق الحقيقة التـي لا تنتمي إلى جنس التشخيص أو المجاز إطلاقا .

إن التسبيح والسجود في ظواهر الطبيعة الصامتة وعناصرهـا حقـائق وليست دلائل تشهد على نفسها من أثر الصنعة بأن الله عز وجل خالق قـادر ، وإن كان لا يسمعها بشر ولا يراها ولا يفقه طريقتها في العبادة .

النصوص القرآنية خاطبت الطبيعة الصامتة خطاب العاقل ، حيث بعثت فيها الحياة والحركة والروح ، لتسبح وتسجد وتخاطب وتمارس حياتها الطبيعية، فتشارك الآخرين وتأخذ منهم وتعطي وتتبدي لهم في شتى الملابسات ، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين أو يتلبس به الحس ، فهي حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة.

إنه الجوار المدهش في النصوص القرآنية ، يعلمنا كيف تكون علاقـة التعاطف والمحبة والمودة بين مخلوقات الله في هذا الموجود الذي يعج بالقدرات الضخمة والإمكانات الواسعة التي سخرها الله لعباده ، لتكون فيها العبرة والعظة والمنفعة لهم جميعا .

إنها الحقيقة التي أزيلت فيها حواجز اللغة وأسلوب المخاطبة والتفاهم بين الإنسان المؤمن العابد وبين عناصر الطبيعة الصامتة وظواهرها (.. ألا له الخلق والأمر تبارك الله رب العالمين) (١١٢)

إنه الإدراك الذي لا يقل عن إدراك الإنسان ، فما المانع من إثبات تسبيحها وسجودها حقيقة على ما يعلمها الله تعالى منها ، وقد جاءت النصوص القرآنية في أنها جميعا صريحة لا مطلق دلالة ... ؟

إننا نرد على منكري تسبيح وسجود عناصر الطبيعة وظواهرها حقيقة فنقول : ما المانع من هذه الحقيقة.؟

هل المانع لمجرد استبعاد هذه العبادات عقلا ؟ .. أم هي متعلقة بالقدرة التي تستبعد العقل لعدم وجود الإدارك الحسي ؟ .

أما ما يتعلق باستبعاد العقل لهذه العبادات ، فلا سبيل إليه حتى ننتظر إدراكه ، لأن النص القرآني يقول : " ولكن لا تفقهون تسبيحهم " ولم يبق للعقل إلا الإيمان بهذه المغيبات ، إيمان تصديق وإثبات كإيمان العجائز ، لا تكييف وإدراك ، لأن خالق عناصر الطبيعة وظواهرها هو أعلم بحالها وبما خلقها عليه.

وأما ما يتعلق بالقدرة واستبعاد العقل لعدم الإدراك الحسي ، فليس بممنوع لأن الله سبحانه وتعالى أنطق الحصى بقدرته في كفه صلى الله عليه وسلم وخلق لقوم صالح ناقة عشراء من جوف الصخرة الصماء .

من هذا كله (لا حاجة لتأويل النص عن ظاهر مدلوله) (١١٣) ، (..والقاعدة المقررة عند العلماء .. أن نصوص الكتاب والسنة لا يجوز صرفها عن ظاهرها المتبادر منها ، إلا بدليل يجب الرجوع إليه .. ولا داعي لتأويل هذه النصوص الصريحة ليتوافق مقررات سابقة لنا عن طبائع الأشياء .) (١١٤)

وفي النهاية : إن العبادة التي لا تصل إلى المعرفة الحقة فساد يشغل المخلوق عن الذكر ، وعناصر الطبيعة وظواهرها ، مرآة صافية ومصقولة ، انعكست عليها تجارب الأحياء العقلاء وعواطفهم المشبوبة ودقائق خفاياهم ، فكانت عبادتها حركة حياة آناء الليل وأطراف النهار ، وهي قد تحفظت على هذا

الفساد ، حتى لا يغلق الباب بينها وبين واجدها لأنها لا تريد أن تنفصل عنه إلا لترتد إليه في هيئة أكثر جمالا وعمقا وطاعة ، فعبادتها تتناسب مع طريقتها في هيئتها ولغتها وفطرتها وخلقتها ، ولكنها محجوبة عنا في تلك العبادة ، رغم خضوعها للملكوت واستجابتها لنداء الحق .

إنها العبادة المطلقة التي لا تقاس بالحس والعقل ، وإنما نراها بالبصيرة ونقيس أبعادها بالوجدان والشعور ، وهذا التسبيح والسجود يدل على عظم الشأن ونفوذ السلطان .

وبعد : فإن تجانس النصوص القرآنية قد حولت التاريخ إلى كتلة واحدة متماسكة تخدم نظاما مثاليا يكتمل فيه العالم مع الواجد مطلقا ، حسب ثبات التاريخ لتلك النصوص ، وهنا لا تنتج خلخلة في ثبات تلك النصوص ومسلماتها، وبذلك تصبح ضربا من الحقيقة المطلقة الشاملة ، لا ضربا من التنجيم والهوس الديني المتحول والذي لا يعرف الثبات .

من هنا يستحيل أن تتحول آليات الخطاب في النص القرآني الصادق إلى آليات الخطاب الفلسفي الذي يقوم على الجدل والدجل والإرهاصات التي تسيطر على التلوين المستكره .

لذا يجب أن نفرق بين منظومات النص الشعري وبين منظومات النص القرآني ، حيث إن الشعر يفرض جموده الفكري في دلالاته ومعانيه ، لأنه انحراف متحول عن الأسلوب الواضح الدقيق ، ولأن أصحاب المجاز جندوه أصلا ليستعمل بدلا من تعبير حرفي معادل له " نظرية الاستبدال والمقارنة "، ومن هنا يكون بعيدا في دلالاته المتحولة عن دلالات النص القرآني الثابتة ، لأن دلالات النص الشعري مفصلة في توصيلات متغيرة ومتكاثرة ، لأنه يتوهم الحقيقة ولا يتعمقها ، وهو يشطح إلى الخيال في ضوء جماليات الزخرفة ليخدم الحياة اليومية فقط ، وبذلك يحمل النص الشعري قوالب فارغة بدون مضمون بسبب فقده للثوابت والشمولية في وعينا الديني الذي يعبر عنه النص القرآني فقط .

خاتمة البحث

إن تأصيل مفاهيم الخطاب في النص القرآني يحتاج إلى دراسات جادة ، ليتحرر من قيود الماضي ، وذلك لاكتشاف أنماطه الدلالية من خلال أبعاده التاريخية ، ومفاهيمه التأويليه الصادقة ، وآلياته الحقيقية دون الخوض في المجاز ، لأن العلاقة بين هذه المراحل الثلاث هي علاقة الود والنمو والتزايد على أساس المعارف الاستدلالية الحقة ، وذلك لتجلية تلك الظواهر التي لا تزال مغمورة في سياقها الأصيل .

إن المعادل الموضوعي للحقيقة هو الخطاب الثابت والشمولي في النص القرآني ، فالحقيقة هي إدراك تصور كل شيء ، لأن نورها ينفذ في البعد التاريخي للنص ، فينفثه وجودا ، فالحقيقة تكييف للنفس بهوى الواجد ، وهي تصب السلوك في القوالب التي تحيط بها ، حتى احتملت الموجود كله ، لدرجة أنها جعلت البعيد قريبا والغائب مشاهدا ، وما لا تأنسه العين يقع تحت تأثير إشعاعها حتى يعوض عالم الشعور (الشعور التطوري) ما فاته ، وذلك لصعوبة التحقيق بدون هذه الحقيقة " الخطاب في النص القرآني " ، والتي يجب أن تتجسد في سياق الأصل " النص القرآني " ، وترتسم في مرآة ما صعب من إدراكه .

الحقيقة " الخطاب في النص القرآني " هي رد الظاهرة التي نريدها إلى عللها الأولى وأسبابها الأصلية " النقل " ، وذلك بما يحمله وصف الخطاب في النص القرآني من دلالات توفيقية وإيحاءات تقوم على إلغاء المسافات الفكرية للمعرفة التأملية الحقة ، لأن من لا معرفة تأملية له ، لا أساس لعقيدته ، ولا دعامة لدينه ، ولا قيمة لعمله ، والسبب في ذلك أن أول ما يحتاج إليه الموجود عند عقد الحكمة ، معرفة المصنوع صانعه ، والمحدث كيف كان إحداثه ، وهذه هي النظرة الشمولية الحقة .

أما النص الشعري ، فهو العجز عن إدراك الموجود لعدم إدراك الواجد، لأنه مناط الإبداع المجازي والوهم والخيال دائما ، فالفكر الذي لا يصل إلى معرفة الحقيقة ، هو فساد يشغل الموجود عن ذكر الواجد ، فعلى الموجود أن يتحفظ على النص الشعري حتى لا يغلق الباب بينه وبين الواجد .

النص الشعري معايش للظن والشبه وأوهام الخيال ، لأنه ينفصل عن الحقيقة ولا يرتد إليها في صورة أكثر جمالا وعمقا ، فهو يعارض الحقائق ولا يتعمقها ، لأنه يهتم بالصورة المزيفة ولا يهتم بالتصور الصادق ، وهنا يكون اضطراب في المحاكاة بين النص القرآني والنص الشعري ، وتنافر بين الصورة المزيفة ومدلولها الحقيقي .

النص الشعري يصلح لفك أسر اللغة في حياتنا الأدبية والشعرية ، فهو يحافظ على قوالب النظام اللغوي فقط في صورة التلوين والزخرفة والإمتاع ولا يتعداه إلى المعاني والدلالات الحقيقية الصادقة ، لأنه دائما يحتضن الصور المعماة والتي لا تنتهي معانيها ودلالاتها أخيرا إلى الحقيقة ، لأنه يسوده التعدد الذي يستعمل اللفظ على غير ما وضع له من الحقيقة ، فمجال الاستمتاع به فقط هو لحظة تأمله ثم ينتهي إلى غير رجعة .

من هذا كله نصل إلى أن الخطاب في النص القرآني يقع في منطقة شائكة جدا ، والسبب في ذلك أنه لا يعترف بالنص الشعري الذي يعتمد عادة على الخرافة والأسطورة والخيال الواسع ، ويعتمد كذلك على العقل المحدود والمعدوم أزليا ، ومن هنا فالنص القرآني محكوم بالوحي ، وليس محكوما بالخبرة والعقل لأنه لا ينطق عن الهوى .

وبعد : فإن الأبعاد الدلالية للنص القرآني ، لهي اهتمام عناية الدارسين على مر الأيام والدهور " بدون فائدة " ، ولو أردنا رصد تلك الأبعاد الدلالية ، فسيحتاج منا ذلك إلى تضافر جهود متعددة وطويلة الأمد لإنجاز ذلك العمل متكاملا .

من هنا فقد امتدت أيادي أفذاذ المفسرين وأساطين اللغة وأربـــاب النقــد للخطاب في النص القرآني ، وكان عملهم جميعا يقف علىبداية الطريق ، لأنــهم مازالوا بحاجة إلى المزيد من الدراسات المستنبطة من النص القرآنـــي وذلــك للكشف عن القدرة الحقيقية والأداء التعبيري الأصيل في لغـــة خطـــاب النـــص القرآني ، باعتباره معبرا عن مصدر علمنا وثقافتنا اللغوية والأدبيـــة ، ومنبــع ثروتنا الفكرية الخالدة وروح عقيدتنا التي لا نحيا بدونـــها مـــن خـــلال ســـياق النصوص القرآنية الثابتة والشمولية واللانهائية المطلقة .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الهوامـــش

١. الراغب الأصفهاني / المفردات في غريب القرآن / ص١٦٢.
٢. ابن منظور / لسان العرب / مادة : " خ.ي.ل" من ص٢٢٦-ص٢٣٢ .
٣. الجرجاني / أسرار البلاغة / ص٢٨٠ .
٤. العشماوي / قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث / ص٥٥، ص٥٦.
٥. العفيفي / القرآن دعوة الحق / ص٢٥ .
٦. عصفور / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغـــة عنـــد العـــرب / ص١٥ .
٧. دردير / من الإعجاز اللغوي / أسرار الترادف فـــي القـــرآن الكريـــم / ص٦.
٨. العفيفي / القرآن وتفسير الكون والحياة / ص١٤٨ .
٩. السيوطي / الإتقان في علوم القرآن / ص١٢٣ .
١٠. العفيفي / تفسير الكون والحياة / ص٢٥ .
١١. قطب / مقومات التصور الإسلامي / ص٣٢٣ ..
١٢. الجرجاني / أسرار البلاغة / ص٢١٤ .
١٣. العلوي اليمني / كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقـــائق الإعجاز / ص٣،ص٤ .
١٤. الراغب الأصفهاني / المفردات في غريب القرآن /ص١٦٢.
١٥. عصفور / الصورة الفنية ص٧٣ .
١٦. الجرجاني / دلائل الإعجاز / ص٢٨ .
١٧. أبو عزب / ثلاث رسائل في أساليب إعجاز القرآن الكريم / ص٦ .
١٨. سولون / الرياضيات / ص٦١ .
١٩. الجرجاني / دلائل الإعجاز / ص٨٧،ص٨٨ .

٢٠. عبد المطلب / النحويين عبد القاهر وتشومسكي / مجلة فصول / ص٢٧.
٢١. المرجع السابق / ص٣٤ .
٢٢. عبد التواب / المدخل إلى علم اللغة / ص١٨٩ .
٢٣. عبد المطلب / النحويين عبد القاهر وتشومسكي / ص٢٧ .
٢٤. المسدي / الأسلوب والأسلوبية / ص٥١ .
٢٥. جودة / الرمز الشعري عند الصوفية / ص٦٤ .
٢٦. المرجع السابق / ص٦٥ .
٢٧. ناصف / مشكلة المعنى في النقد الحديث / ص١٠٨ .
٢٨. الغذامي / الخطيئة والتكفير / ص٩٠ .
٢٩. المرجع السابق / ص٤٤ .
٣٠. عبد البديع / فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث / ص٣٣٢.
٣١. أحمد / الرمز والرمزية في الشعر المعاصر / ص٢٤٦.
٣٢. ناصف / الصورة الأدبية / ص١٣٥.
٣٣. المرجع السابق /ص١٣٧ .
٣٤. أبو زيد / فلسفة التأويل / دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي / ص٣٦٣.
٣٥. المرجع السابق / ص٤٠٧ .
٣٦. أبو زيد / مفهوم النص / ص٢٤١ .
٣٧. الزركشي / البرهان في علوم القرآن / الجز الأول /ص٩ .
٣٨. خليل / مدخل إلى إسلامية المعرفة / ص١٥ .
٣٩. أبو زيد / خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض / ص٢٦ .
٤٠. قميحة / الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر / ص١١

٤١. هدارة / التجديد في شعر المهجر / ص١٠٨ .
٤٢. حمدون / نحو نظرية للأدب الإسلامي / ص٦٩ .
٤٣. المرجع السابق /ص٦٩ .
٤٤. المرجع السابق / ص٦٩ .
٤٥. ملحس / القيم الروحية في الشعر العربي / ص٢٨٣ .
٤٦. عياشي / اللسانيات والدلالة / ص٦ .
٤٧. زكريا / الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة / ص٤٧ .
٤٨. ابن منظور / لسان العرب / مادة (س.ب.ح) .
٤٩. المرجع السابق مادة (س.ب.ح) .
٥٠. امرؤ القيس / ديوان امرئ القيس / ص٢٠ .
٥١. الأعشى / ديوان الأعشى / ص١٣٢ .
٥٢. الرازي / الزينة في الكلمات الإسلامية العربية / الجزء الثاني / ص٨٨.
٥٣. أبي الصلت / ديوان أمية بن أبي الصلت / ص٣٠ .
٥٤. الأعشى / ديوان الأعشى / ص١٤٣ .
٥٥. سورة الرعد / آية : (١٣) .
٥٦. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد التاسع / ص ص٢٩٥،ص٢٩٦ .
٥٧. قطب / في ظلال القرآن / المجلد الخامس / من ص٦٥-ص٨٠ .
٥٨. الرازي / التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب / المجلد العاشر / ص٢١،ص٢٢ .
٥٩. جوهري / الجواهر في تفسير القرآن الكريم / الجزء السابع / ص ص١٤٨-ص١٥١ .
٦٠. حوى / الأساس في التفسير / المجلد الخامس / من ص٢٧٣٥- ص٢٧٤٧ .
٦١. الأوقاف / المنتخب في تفسير القرآن الكريم / ص٣٥٥

٦٢. الطبري / جامع البيان عن تأويل أي القرآن / الجزء الثالث عشر / ص١٢٤ .
٦٣. سورة الإسراء / آية (٤٤) .
٦٤. القرطبي / الجامع الأحكام القرآن / المجلد العاشر / ص٢٦٦ ، ص٢٦٧ .
٦٥. الرازي / التفسير الكبير / المجلد العاشر / ص١٧٦ .
٦٦. قطب / في ظلال القرآن / المجلد الخامس / ص٣٣١،ص٣٣٢ .
٦٧. حوى / الأساس في التفسير / المجلد السادس / من ص٣٠٧٩- ص٣٠٩٤ .
٦٨. الطبري / جامع البيان / الجزء الخامس عشر / ص٩٢ .
٦٩. سورة ص/ آية (١٨) .
٧٠. سورة الأنبياء / آية (٧٩) .
٧١. سورة سبأ / آية (١٠) .
٧٢. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد الخامس عشر / ص١٥٩ .
٧٣. المرجع السابق / المجلد الحادي عشر / ص٣١٩ .
٧٤. المرجع السابق / المجلد الرابع عشر / ص٢٦٥،ص٢٦٦ .
٧٥. قطب / في ظلال القرآن / المجلد السابع / ص٩٥ .
٧٦. الرازي / التفسير الكبير / المجلد الثالث عشر / ص١٦٢ .
٧٧. المرجع السابق / المجلد الحادي عشر / ص١٧٣ .
٧٨. الشنقيطي / أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن / الجزء الرابع / ص٧٣٣،ص٧٣٤ .
٧٩. سورة الحديد / آية (١) .
٨٠. سورة الحشر / آية (١) .
٨١. سورة التغابن / آية (١) .
٨٢. سورة النور / آية (٤١) .

٨٣. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد السابع عشر / ص٢٣٥ .
٨٤. قطب / في ظلال القرآن / المجلد السابع / ص٧١٥ ، ص٧١٦ .
٨٥. الرازي / التفسير الكبير / المجلد الخامس عشر / ص١٧٩،ص١٨٠ .
٨٦. الأزدي / جمهرة اللغة / مادة (س.ح.د) .
٨٧. ابن ربيعة / ديوان لبيد بن ربيعة / ص٥٦ .
٨٨. العسكري / الأوائل / ص١٠٠ .
٨٩. الهلالي / ديوان حميد بن ثور الهلالي / ص٩٦ .
٩٠. الأعشى / ديوان الأعشى / ص٨٧ .
٩١. المرجع السابق / ص٢١٣ .
٩٢. الذبياني / ديوان النابغة الذبياني / ص١٤٣ .
٩٣. الأعشى / ديوان الأعشى / ص١٢٣ .
٩٤. الزوزني / شرح المعلقات السبع / ص١٤٥ .
٩٥. سورة يوسف آية (٤) .
٩٦. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد التاسع / ص١٢١ ، ص١٢٢.
٩٧. قطب / في ظلال القرآن / المجلد الرابع / ص٦٩٤ ، ص٦٩٥ .
٩٨. الرازي / التفسير الكبير / المجلد التاسع / من ص٦٩ –ص٧١ .
٩٩. الطبري / جامع البيان / الجزء الثاني عشر / ص١٥١ .
١٠٠. سورة الحج : آية (١٨) .
١٠١. قطب / في ظلال القرآن / المجلد الخامس / ص٥٨٨ .
١٠٢. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد الثاني عشر / ص٢٤ .
١٠٣. جوهري / الجواهر في تفسير القرآن / الجزء الحادي عشر / ص٧ .
١٠٤. حوي / الأساس في التفسير / المجلد السابع / من ص٣٥٣٨ – ص٣٥٤٠ .
١٠٥ المرجع السابق / المجلد الثالث / ص١٧٩٦ ، ص١٧٩٧ .

١٠٦. الطبري / جامع البيان / الجزء السابع عشر / ص١٠٣٠ .
١٠٧. سورة النحل : آية (٤٩) .
١٠٨. الرازي / التفسير الكبير / المجلد العاشر / ص٣٦ .
١٠٩. سورة الرعد : آية (١٥) .
١١٠. القرطبي / الجامع لأحكام القرآن / المجلد التاسع / ص٣٠٢ .
١١١. قطب / في ظلال القرآن / المجلد الخامس / ص٨٢ .
١١٢. سورة الأعراف : آية (٥٤) .
١١٣. الشنقيطي / أضواء البيان / الجزء الرابع / ص٧٣٤ .
١١٤. قطب / في ظلال القرآن / المجلد السابع / ص٧١٦ .

المصـــــادر

١. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) / لسان العرب / دار الفكر ودار صادر / بيروت .
٢. ابن ربيعة / (لبيد) / ديوان لبيد بن ربيعة / دار صادر / بيروت .
٣. أبي الصلت (أمية) / ديوان أمية بن أبي الصلت / الطبعـــة الأولـــى / المكتبة الأهلية / بيروت / ١٩٣٤م .
٤. الأزدي (ابن دريد) / جمهرة اللغة / مؤسسة الجلبي وشركاه للنشــر و التوزيع / القاهرة .
٥. الأعشى (ميمون بن قيس) / ديوان الأعشى / شرح وتعليق / محمـــد محمد حسين / المكتب الشرقي للنشر والتوزيع / بيروت / ١٩٦٨م .
٦. امرؤ القيس (ابن حجر الكندي) / ديوان امرئ القيس / تحقيق محمـــد أبو الفضل إبراهيم / الطبعة الثالثة / دار المعارف بمصر / ١٩٦٩م .
٧. الجرجاني (عبد القاهر) / أسرار البلاغة في علم البيـــان / صححــها على نسخه الأستاذ الشيخ / محمد عبده / السيد / محمد رشيد رضـــا / الطبعة السادسة / مكتبة القاهرة بالأزهر / علـــى يوسـف سـليمان / ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م .
٨. الجرجاني (عبد القاهر) / دلائل الإعجاز / طبـــع بمطبعـــة الفتــوح الأدبية/ شارع النبوية .
٩. الذبياني (النابغة) / ديوان النابغة الذبياني / تحقيق محمد أبو الفضـــل إبراهيم / دار المعارف بمصر / ١٩٧٧م.
١٠. الرازي (الإمام فخر الدين) / التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب / الطبعة الأولى / دار الكتب العلمية / بيروت / لبنان / ١٤١١هـ / ١٩٩٠م .
١١. الرازي (أبو حاتم محمد بن دريس) / الزينة في الكلمـــات الإســلامية العربية / الطبعة الثانية / دار الكتاب العربي بمصر / ١٩٥٧م .

١٢. الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد) / المفـــردات فـــي غريب القرآن / تحقيق وضبط / محمد سيد كيلانـــي / دار المعرفـــة / بيروت / لبنان .
١٣. الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين / شرح المعلقـــات السبع / الطبعة الثانية / البابلي الحلبي / القاهرة / ١٩٥٠م .
١٤. الزركشي / البرهان في علوم القرآن / دار المعرفة / بيروت .
١٥. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن) / الإتقان في علوم القرآن / عالم الكتب / بيروت / لبنان .
١٦. الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير) / جامع البيان عـــن تـــأويل أي القرآن / دار الفكر / بيروت لبنان / ١٤٠٥هـ ١٩٨٤م .
١٧. العلوي اليمني (يحيى بن حمزة علي بن ابراهيم) / كتـــاب الطـــراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقـــائق الإعجـــاز / أشـــرفت علـــى مراجعته وضبطه وتدقيقه جماعة من العلماء / دار الكتـــب العلميـــة / بيروت / لبنان / ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
١٨. العسكري (أبو هلال) / الأوائل / نشر أسعد طرابـــزون الحســـيني / مطبعة دار الأمل / طنجة / المغرب الأقصى / مارس / ١٩٦٦م .
١٩. القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري) / الجـــامع لأحكـــام القرآن / صححه أحمد عبد العليم البردوني / ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م .
٢٠. الهلالي (حميد بن ثور الهلالي) / ديوان حميد بن ثور الهلالي / الـــدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة / ١٩٦٢م .

المراجـــع

١. أبو زيد (نصر حامد) / خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغـــوط الخطاب النقيض / النشرة الثالثة عشـ ـة / العدد الثاني / أواخر فـــبراير ١٩٩٨م .

٢. أبو زيد (نصر حامد) / فلسفة التأويل / دراسة في تأويل القرآن عنـــد محي الدين بن عربي / الطبعة الأولى / دار التنوير للطباعـــة والنشـــر /بيروت / لبنان / ١٩٨٣م .

٣. أبو زيد (نصر حامد) / مفهوم النص / الطبعـــة الرابعـــة / المركـــر الثقافي العربي / بيروت /١٩٩٨م .

٤. أبو عزب (د. سليمان عبد الله) / ثلاث رسائل في أســـاليب إعجـــاز القرآن / مطبعة المقداد / غزة / فلسطين /١٩٩٨ م .

٥. أحمد (د. محمد فتوح) / الرمز والرمزية في الشعر المعاصر / الطبعة الثانية / دار المعارف / ١٩٧٨م .

٦. الأوقاف (وزارة) المنتخب في تفسير القرآن الكريم / المجلس الأعلـــى للشئون الإسلامية / الطبعة الثانية عشرة / جمهورية مصر العربيـــة / القاهرة / ١٤٠٦هـــ / ١٩٨٦م .

٧. جودة (د. عاطف) / الرمز الشعري عند الصوفية / الطبعة الأولـــى / دار الكندي / بيروت / ١٩٧٨م .

٨. جوهري (الشيخ طنطاوي) / الجواهر في تفســـير القـــرآن الكريـــم / المشتمل على عجائب المكونات وغرائب الأيات البـــاهرات / الطبعـــة الثانية / مصطفى البابي الحلبي / ١٣٥٠هـــ .

٩. حمدون (د. محمد أحمد) / نحو نظرية للأدب الإســـلامي / الطبعـــة الأولى / إصدارات المنهل / جـــدة / المملكـــة العربيـــة الســـعودية / ١٤٠٧هـــ / ١٩٨٦م .

١٠. حوى (سعيد) الأساس في التفسير / الطبعة الأولى / دار السلام للطباعة والنشر / القاهرة حلب / بيروت / ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .

١١. خليل (أ.د. عماد الدين) / مدخل إلى إسلامية المعرفة / مع مخطط مقترح لإسلامية علم التاريخ / سلسلة إسلامية المعرفة (٢٩) / المعهد العالمي للفكر الإسلامي / هيرندن / فرجينيا / الولايات المتحدة الأمريكية / الطبعة الثانية / ١٤١٢هـ / ١٩٩١م .

١٢. درديز (د. على اليمني) / من الإعجاز اللغوي / أسرار الترادف في القرآن الكريم / دار ابن حنظل / ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

١٣. زكريا (د.ميشال) / الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية / الجملة البسيطة / الطبعة الأولى / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت / لبنان / ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

١٤. سولون (شارلز) / الرياضيات / ترجمة / د. على مصطفى / معهد الإنماء العربي / ١٩٨١م .

١٥. الشنقيطي (محمد الأمين بن محمد المختار الجكبي) / أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن / مطبعة المدني / القاهرة / ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.

١٦. عبد البديع (د. لطفي) فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث / الطبعة الأولى / الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان / ١٩٩٧م .

١٧. عبد التواب (د. رمضان) / المدخل إلى علم اللغة / الطبعة الثانية / مكتبة الخانجي / القاهرة / ١٩٨٥م .

١٨. عبد المطلب (د. محمد) / النحويين عبد القاهر وتشومسكي / مجلة فصول / ١٩٨٤م .
١٩. العشماوي (محمد زكي) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث / دار النهضة العربية / بيروت / لبنان / ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤م .
٢٠. عصفور (د. جابر) / الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب / الطبعة الثالثة / المركز الثقافي العربي / بيروت / الحمراء الدار البيضاء / ١٩٩٢م .
٢١. العفيفي (محمد) القرآن دعوة الحق (مقدمة في علم التفصيل القرآني) / الطبعة الأولى / المطبعة العصرية في الكويت / ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م.
٢٢. العفيفي (محمد) / القرآن وتفسير الكون والحياة / منشورات ذات السلاسل / الكويت / ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.
٢٣. عياشي (منذر) اللسانيات والدلالة / الكلمة / الطبعة الأولى / مكتبة الأسد / مركز الإنماء الحضاري / ١٩٩٦م .
٢٤. الغذامي (د. عبد الله محمد) / الخطيئة والتكفير / من البنيوية إلى التشريحية / قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر / الطبعة الأولى / النادي الأدبي الثقافي (٢٧) / جدة / السعودية / ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥م .
٢٥. قطب (سيد) مقومات التصور الإسلامي / الطبعة الأولى / دار الشروق / القاهرة / بيروت / ١٤٠٦ / ١٩٨٦ م .
٢٦. قطب (سيد) في ظلال القرآن / الطبعة السابعة / دار إحياء التراث العربي / بيروت / لبنان / ١٣٩١هـ / ١٩٧١م

٢٧. قميحة (د. مفيد محمد) / الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر / الطبعة الأولى / منشورات دار الآفاق الجديدة / بيروت / ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

٢٨. المسدي (عبد السلام) / الأسلوب والأسلوبية / نحو تبديل ألسني في نقد الأدب .

٢٩. ملحس (ثريا عبد الفتاح) / القيم الروحية في الشعر العربي / قديمة وحديثة / دار الكتاب اللبناني / بيروت.

٣٠. ناصف (د. مصطفى) / الصورة الأدبية / الطبعة الثانية / دار الأندلس / ١٩٨١م .

٣١. ناصف (د. مصطفى) / مشكلة المعنى في النقد الحديث / مطبعة الرسالة / مكتبة الشباب بالمنيرة / غاردن سيتي .

٣٢. هدارة (محمد مصطفى) / التجديد في شعر المهجر / الطبعة الأولى / دار الفكر العربي / ١٩٥٧م .



الشخصية اليهودية بين الوحدة والتعدد
(قراءة في مسرحيتين شعريتين)

د. عصام بهي *

يشيع الحديث في الأوساط الدينية والفكرية، ومن ثم السياسية والأدبية، عن «الشخصية اليهودية» من منظور عام، يفترض، بداية وحدة هذه «الشخصية»، في بنائها النفسي والعقلي والاجتماعي... الخ.

وهو حديث لا يشيع في الأوساط العربية والإسلامية وحدها، بل هو يشيع، بالأحرى، في الأوساط الغربية واليهودية/ الصهيونية نفسها كذلك أما ما يلصق بهذه الشخصية» من صفات، في الأوساط المختلفة، فيتوقف على طبيعة «الموقف» الذي يتخذه كل وسط/ طرف من هذه «الشخصية»؛ فهو موقف سلبي في منظور العرب والمسلمين، إيجابي في منظور كل من الغرب(١) والأوساط اليهودية/ الصهيونية معا.

وإذ يهمنا، هنا، المنظور العربي ـ الإسلامي لهذا «النموذج»، فسوف نركز عليه. وطبيعي أن تكون البداية من القرآن الكريم، ثم من التاريخ الإسلامي، من فجر الدعوة الإسلامية إلى اليوم.

فاليهود ـ في القرآن الكريم ـ نفوسهم ملتوية، عنيدة ضعيفة عن حمل تكاليف الله إليهم، خائنة للأمانة، ناكثة للعهد ـ حتى مع الله والأنبياء ـ جاحدون للنعم المتوالية ـ المادية والروحية ـ التي اختصهم الله، تعالى، بها. وهم عباد للدنيا والمال، حسهم كثيف، وفكرهم مادي . قساة، معتدون حين تواتيهم الفرصة والقدرة، وإلا فهم جبناء فرارون؛ حتى لقد قالوا لموسى، عليه السلام: «فاذهب أنت وربك فقاتلا، إن ههنا قاعدون»! (المائدة٤٢)، أو يلوذون بكنف الأقوياء، حتى تواتيهم الفرصة فينكلوا بالجميع، من أعدائهم وحلفائهم معًا(٢). وهم لا يكنون للناس حولهم إلا الحقد والبغضاء، اللذين يمنعانهم من كل خير ولو كان الإيمان بالحق! وطبيعي أن تجعلهم هذه الأحقاد والضغائن حربًا على الآخرين ـ نادرًا ما تكون حربًا معلنة صريحة، بل تأخذ شكل الفتن التي يوقدونها بين الشعوب والجماعات، «ليجروا من ورائها المغانم، ويرووا بها أحقادهم التي لا تنطفئ»(٣). ولهذا كانوا، دائمًا، في موقف المتآمر على الرسول، ﷺ، وعلى المسلمين، حتى أخرجهم الرسول من المدينة، وأخرجهم عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ من الجزيرة كلها.

واليهود، من هذا المنظور، وراء كل مؤامرة تعرض لها الإسلام والمسلمون على مدى التاريخ؛ فقد كان لعبد الله بن سبأ ـ الذي يسمى، أيضًا، بابن السوداء(٤) ـ دور كبير في فتنة عثمان ، رضي

(*) أستاذ النقد الأدبي ، بكلية البنات، جامعة عين شمس.

الله عنه، كما تُنسب لتعاليمه الغالية، المتأثّرة بالعقيدة اليهوديّة، نشأة كلّ الفرق الّتي خرجت على الجماعة في التّاريخ الإسلامي[٥]. أمّا في العصر الحديث، فينسب إليهم العرب والمسلمون الدّور الأكبر في إسقاط الخلافة العثمانيّة، ونشأة تركيا العَلْمانيّة الحديثة، ثم نشأة الجماعات الخارجة في العصر الحديث، كالبابيّة والبهائيّة[٦]، ونشأة الجمعيّات السّرّيّة المعادية للأديان، كالماسونيّة والرّوتاري[٧]..الخ. وقد صبّ اليهود حقدهم على العالم كلّه في الكتاب الشّهير المنسوب إليهم: "بروتوكولات حكماء صهيون"[٨]، والّذي يحمل خططهم– المستمرّة التّنفيذ!– للسّيطرة على العالم، اقتصاديّاً وإعلاميّاً، ثمّ سياسيّا.

ويهمّنا، هنا، القول إنّ هذه الصّورة ليست إسلاميّة — عربيّة وحسب، بل كانت هي الصّورة السّائدة في الغرب، كذلك، إلى أواخر القرن الثّامن عشر، وما يزال بعض الغربيّين مقتنعين بها، مقاومين للنّفوذ اليهوديّ–الصّهيونيّ المتغلغِل في أوربّا والولايات المتّحدة الأمريكيّة[٩].

كما لم تبخل هذه الصّورة على اليهوديّ — بعد رسم معالم "شخصيّته" النّفسيّة والعقليّة — بملامحه الجسديّة أيضاً؛ فاليهوديّ قصير القامة، أقنى الأنف (الأمر الّذي يجعله "أخنف" الصّوت في كلامه)، أسود الشّعر والعينين، كثيف الحاجبين، ذو ملابس تقليديّة، قديمة، غير معتنىً بها، بل غير نظيفة أصلاً؛ لأنّه لا يكاد يخلعها نائماً أو يقظان، حتّى لا يغسلها، خوفاً عليها من البلى، وتوفيراً للنّفقات![١٠].

وتفترض هذه الصّورة، كما هو واضح، "الوحدة" في "الشّخصيّة اليهوديّة، والّتي تعني، بدورها، التّسليم بنظريّة "النّقاء العرقيّ" لليهود، برغم انتشارهم في كلّ بقاع الدّنيا، وتوزّع ملامحهم الجسديّة على كلّ الأعراق (وهو ما يمكن أن يُلاحظ، في سهولة ويسر، حين نقارن، مثلاً، بين اليهود البولنديّين والرّوس، واليهود "الفلاشا" من الحبشة، ويهود اليمن). كما تسلّم هذه الصّورة، أيضاً، بهامشيّة المؤثّرات الحضاريّة، المادّيّة والرّوحيّة والعقليّة، الّتي تعرّض لها اليهود — على مدى تاريخهم — من كلّ الحضارات الإنسانيّة، القديمة والحديثة، لمصلحة التّأكيد على المؤثّرات "اليهوديّة" الّتي تُبنى، أو تُنشأ عليها هذه "الشّخصيّة"، بحيث تذيب كلّ الفوارق الفرديّة بين أفراد "الشّعب" أو تنزل بها، على الأقلّ، إلى الحدّ الأدنى؛ لتُعلي من شأن هذه "الصّفات المشتركة" بينهم؛ فتصبح هذه الصّفات "جوهراً" وما عداها "عَرَضا". ومن هنا يأتي "التّميّز" الّذي يشعر به اليهوديّ إزاء الآخرين/الأغيار/الجوييم[١١]. وهذا كلّه يؤكّد في نفوس اليهود، كذلك، فكرة أنّهم "الشّعب المختار" من الله، تعالى، وأنّ الآخرين ما خلقوا إلاّ ليخدموا هذا "الشّعب المقدّس"، أو ليمارس عليهم "الشّعب" أحقاده وعنفه![١٢].

إنّ "الشّعب اليهوديّ" أو "الشّخصيّة اليهوديّة"، بهذا كلّه، تصبح مفاهيم وكيانات خارج التّاريخ، أو متعالية عليه؛ فلا يؤثّر فيهما أيّ من العوامل الّتي تؤثّر في البشر العاديّين، من عوامل البيئة – الطّبيعيّة والإنسانيّة – إلى الوسط الثّقافيّ والحضاريّ..الخ[١٣].

– ٢ –

وفي مقابل هذه النّظرة، نجد نظرة أخرى، لا ترى في هذا كلّه إلاّ استسلاماً للصّورة الّتي رسمها اليهود، عامدين، عن أنفسهم، ويشيعونها بقصد تخويف الأغيار منهم، من جهة، وانتشال الجماعات اليهوديّة من شتاتها، وتوجيهها إلى تحقيق الحلم اليهوديّ الأبديّ – بزعمهم – في رحاب الأرض الموعودة، أو "أرض الميعاد"[١٤] – فلسطين، لبناء "الوطن القوميّ" لليهود عليها.

من هنا جاء إحياء اليهود لـ"الأساطير اليهوديّة" – الّتي تؤكّد على "وحدة الشّعب اليهوديّ"، و"وحدة الشّخصيّة اليهوديّة"، و"وحدة المصير اليهوديّ"- لإزكاء الأحلام، بل الأوهام، في نفوس اليهود بأنّهم "أمّة" واحدة، وشعب واحد، تميّزهم "شخصيّة قوميّة" و"عبقريّة" خاصّة.

فالأمر، من ثمّ، لا يعدو أن يكون أمر حركة سياسيّة، أزكتْ روحَها الحركاتُ القوميّةُ، في القرن التّاسع عشر، في أوربا وخارجها. وقد ساعدها، وما يزال، على تحقيق أحلامها – أو أوهامها!- حركة الاستعمار، التّقليديّ والجديد، في أوربّا والولايات المتّحدة الأمريكيّة، خلال القرنين التّاسع عشر والعشرين، وفي ظلّ الضّعف، بل الانهيار، الّذي اجتاح العالمين، العربيّ والإسلاميّ، في هذين القرنين.

من هذا المنطلق، يكون الحديث عن "الشّخصيّة اليهوديّة" و"الشّعب اليهوديّ" أو "الأمّة اليهوديّة"، وعن "الشّعب المقدّس" أو "المختار"، حديثاً في منتهى الخطورة؛ لأنّه يسلّم، من حيث المبدأ، للقوى الصهيونيّة ، الغاشمة والمعتدية، بأوهامها وأضاليلها، ويسلّم لها، تبعاً، بـ"الحقوق" الّتي تدّعيها على أرض ليست لها فيها حقوق. بل هو يسلّم لها، كذلك، بالتّمادي في سلوكها العدوانيّ الموجّه ضدّ الشّعب العربيّ في فلسطين – المالك الحقيقيّ والوحيد لهذه الأرض المغتصَبة حتّى الآن! بل ويسلّم لها بالتّمادي في السّلوك العدوانيّ نفسه مع الشّعوب العربيّة الأخرى، واغتصاب أرضها؛ لتحقيق الحلم/الوهم الصهيونيّ.

بناء على هذا، ترى وجهة النّظر هذه أنّنا – لكي نُحسن النّظر إلى الأمور، ولكي ندرس العدوّ الدّراسة الواعية، ونعرفه المعرفة الحقّة – ينبغي أن نضع الأمور في نصابها الصّحيح، وأن نرى المشروع الصّهيونيّ كلّه في إطاره الطّبيعيّ؛ أي في البيئات الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة الّتي نشأ فيها، وأن نضعه في "السّياق التّاريخيّ" الّذي نشأ فيه، والظّروف الموضوعيّة الّتي ما تزال تحتضن هذا المشروع وتحافظ عليه. فاليهود ليسوا "كائناً خارقاً"، خارجاً على التّاريخ، أو منعزلاً عن

العوامل الّتي تؤثّر في حركته؛ حتّى لَيمكن القول إنّ هذا "الكائن الخرافيّ"– المسمّى "إسرائيل" – باقٍ، سرمديّ، حتّى لو تغيّرت عوامل النّشأة والاستمرار أو اضمحلّت!

إنّ النّظرة "العلميّة" تقتضينا أن ندرس هذه الظّاهرة الدّراسة "العلميّة" الصحيحة؛ أي دراسة كلّ "حالة" (شخصيّة كانت أو فكرة أو مشروعاً أو حدثاً) على حدة، وفي إطارها الطّبيعيّ؛ فنحدّد العوامل الفاعلة فيها، والسّياق التّاريخيّ الّذي احتضنها، والظروف المحيطة بها، والّتي تدفعها إمّا إلى الحركة والنّموّ، أو – على العكس – إلى السّكون والإخفاق.

وترى هذه النّظرة أنّ فكرة "المؤامرة العالميّة" هي محض خرافة، وأنّها تخدم المشروع الصّهيونيّ الاستعماريّ أكثر ممّا تضرّ به؛ من حيث إنّها تصوّر العدوّ الصّهيونيّ على أنّه – كما ترى النّظرة الأولى، بشكل غير مباشر – كائن غير عاديّ، لا يخضع للقوانين الّتي تحكم حياة الكائن الحيّ البشريّ، بل تحكمه "قوانينه" الخاصّة به، وهي قوانين خارقة! وإذا تصوّرنا هذا وسلّمنا به، فإنّنا، بهذا، نضع أيدينا – دون أن ندري – في أيدي هذه القوى العدوانيّة نفسها، ونساعدها، بدلاً من مقاومتها، على الوصول بحلمها (أو وهمها)/مشروعها العدوانيّ إلى منتهاه![١٥].

– ٣ –

وتبدو وجهتا النّظر هاتان – من الوهلة الأولى – متعارضتين، بل متناقضتين، في منطلقاتهما، وأهدافهما، ونتائجهما، في وقت واحد.

ذلك أنّ النّظرة الأولى تبدو – في الظّاهر، على الأقلّ – ثابتة، أحاديّة الجانب، مطلقة. فهي – إذ تتحصّن بالرّؤية الدّينيّة، أو برؤية خاصّة للتّاريخ – لا تقبل النّقاش أو التّنازل عن "النّتائج" – الّتي، هي نفسها، "مقدّمات"، ولا تناقض! – المترتّبة على هذه الرّؤية. فهي رؤية تؤمن بأنّ هذا الصّراع (العربيّ–الإسرائيليّ أو الإسلاميّ– اليهوديّ) هو صراع دائم ومستمرّ ومصيريّ؛ فهو صراع بقاء لابدّ من أن يُحسم ببقاء أحد الطّرفين ونفي الآخر عن أرض الصّراع.

وهي رؤية لا تستند إلى الرّؤية الدّينيّة وحدها (مع أنّ للرّؤية الدّينيّة دوراً لا سبيل إلى التّهوين من شأنه في تشكيل الوعي، وحتّى اللاوعي في نفوس المنتمين إليها)، بل هي تستند، كذلك، إلى التّجربة التّاريخيّة الطّويلة الّتي عاشتها شعوب المنطقة مع اليهود، سواء قبل الإسلام أو بعده، حتّى العصر الحديث، وسواء في فلسطين نفسها، أو في الجزيرة العربيّة، أو في مصر، أو في غيرها من بلاد العالم العربيّ والإسلاميّ. وخلاصة هذه التّجربة التّاريخيّة أنّ هذه المنطقة من العالم، وفي العصور كلّها، قدّمت لليهود أوسع فرص الحياة والثّراء والأمان والاستقرار. وفي الوقت الّذي اضطّهدتهم الحضارات والشّعوب الأخرى جميعها، كانت هذه المنطقة حصنهم الّذي يلوذون به آمنين مطمئنّين؛ لأنّ العرب والمسلمين لم يبدءوهم بعدوان قطّ. فماذا كانت النّتيجة؟ كان عداؤهم موجوداً دائماً، سواء كانوا

قادرين على المجاهرة به؛ فيأخذ شكل الحرب الصّريحة (وهي نادرة، إلاّ في العصر الحديث)، أو لم يكونوا قادرين على هذه المجاهرة؛ فيأخذ شكل المؤامرات والدّسائس والدّعايات المسمومة..الخ. وأخيراً، فهاهو العداء السّافر والعدوان الغاشم يبلغان ذروقمما بمحاولة الاستيلاء على فلسطين، بعد التنكيل بأهلها، وإبعادهم - أو معظمهم – عنها، ومحاولة سلخها عن محيطها الطّبيعيّ، العربيّ الإسلاميّ. فضلاً عن الرّؤية الموضوعيّة للتّجربة التّاريخيّة والواقعيّة للجماعات اليهوديّة نفسها، والّتي ظلّت منغلقة على نفسها ، وعلى عالمها الخاصّ، داخل ما يُعرَف بـ"الجيتو getto "، أو "حارة اليهود"، والمعروفة في كلّ الأوطان الّتي عاشوا فيها، وفي كلّ مراحل تاريخهم. ففي تلك "الحارة" – الواقعيّة والنّفسيّة – تتشكّل ملامح هذه "الشّخصيّة"، عبر تجربة الحياة والتّربيّة معاً، بكلّ ما تحمله من "عُقَدٍ" الاضطّهاد والظّلم، و"أوهام" التّميّز العنصريّ والرّوحيّ والعقليّ، والّتي يخلقها جميعاً "التّاريخ المُغلق/ الخاصّ"، و"النّقاء العرقيّ". وفي هذا الإطار تحتلّ "الأسطورة" و"الوهم" مكانة مركزيّة في رؤية اليهود لأنفسهم، مع الرّغبة في فرض الرّؤية نفسها على الآخرين.

وفي إطار هذه الرّؤية أيضاً، لا يكون ثمّة فرق جوهريّ يُذكر بين يهوديّ وآخر، أو جماعة يهوديّة وأخرى، أو – بخاصّة – بين اليهود في داخل الأرض المحتلّة واليهود خارجها؛ فلكلّ فرد أو جماعة الدّور المنوط به – أو بها – في إطار المشروع الصّهيونيّ/العدوانيّ العامّ.

على العكس من هذه الرّؤية، تبدو الرّؤية الأخرى رؤيةً مرنة، متحرّرة من المقولات المسبقة، بل تبدو وكأنّها تسعى إلى هدم هذه المقولات، أو البدء بالشّكّ فيها، على الأقلّ. فهي تنطلق ممّا ترى أنّه الأسباب والعوامل "الموضوعيّة" لكلّ ظاهرة تدرسها– حدثاً كان أو شخصيّة أو مفهوماً – وتتابع حركة التّاريخ في مداه المنظور، والموثّق؛ لنفي هذه المقولات الجاهزة أو إثباتها، والنّفي أغلب!

من ثمّ، فليس أمام هذه الرّؤية شيء نهائيّ، أو جاهز؛ فالظّواهر كلّها قابلة للشّكّ، ولفتح باب البحث فيها من جديد. وطبيعيّ أن تكون نتائج البحث نفسها، بدورها، غير نهائيّة، بل تكون قابلة للمراجعة وإعادة النّظر عند ظهور أيّ بادرة تدعو إلى الشّكّ فيها، أو عند حدوث أيّ تغيير في المعلومات أو في السّلوك المرتبط بالظّاهرة المدروسة.

ومن هنا ، تنهار المفاهيم، الجاهزة والشّائعة، الّتي بُنيت عليها الرّؤية الأولى، جميعاً تقريباً، وتُزاح لتخلي مكانها لبناء تصوّريّ جديد، يستبعد فكرة "المؤامرة" من التّاريخ، وينفي فكرة "الوحدة" الّتي تربط بين "الشّعب" اليهوديّ، أو الّتي تميّز "الشّخصيّة" اليهوديّة. ويصبح المشروع الصّهيونيّ كلّه، وكما أشرنا، وليد ظروفه التّاريخيّة الخاصّة، وربيب حركة الاستعمار الغربيّ، القديم منه والجديد، وهي الّتي ما تزال ترعى وجوده، وتضمن بقاءه وتفوّقه؛ لما يحقّقه بقاؤه لها من المصالح في المنطقة.

- ٤ -

ويمكن القول، أخيراً، إنّ النّظرة الأولى — التّوحيديّة — تتعامل، في هذه القضيّة، مع ثوابت الأمّة، الّتي يصعب، بل يستحيل، إهدارها، أو التّغاضي عنها ونسيانها؛ لأنّ في التّغاضي عنها أو نسيانها، أو حتّى تناسيها، ولو إلى حين، إهداراً لخبرة الأمّة، وتفريغاً لذاكرتها، وإماتة لروحها. وهذا كلّه ممّا لا نظنّ مفكّراً ملتزماً يرضى به، أو حتّى ببعضه! فضلاً عن أنّها تتعامل مع القضيّة في "كلّيّاتها"، وإن تغيّرت التّفصيلات والظّواهر بين الحين والآخر.

غير أنّ هذا لا يعني الاستغناء الكلّيّ عن النّظرة الثانية — التّعدّديّة أو التّجزيئيّة — الّتي تصلح للتّعامل، أساساً، مع التّفاصيل والمتغيّرات، وهي التّفصيلات والمتغيّرات الّتي يشكّل إهمالها اغتراباً عن الواقع — واقعِ الصّراع، في مستوياته جميعا، مع العدوّ والقوى الّتي لا تحفظ بقاءه وحده، بل تحفظ تفوّقه وسطوته، كذلك. وغنيّ عن البيان خطر إهدار المعرفة بقوانين الصّراع في عصرنا، والمظاهر الّتي يمكن أن تتخفّى تحتها الأهداف الحقيقيّة لعدوّ "أدمن" الصّراع حتّى أصبح حياته كلّها!

ويقتضي هذا "التّكامل" أو "التّلازم" بين النّظرتين أن يخفّف أصحاب كلّ نظرة من غُلَواء تعصّبهم لنظرتهم، ونفي وجهة النّظر الأخرى وتسفيه آرائها والشّكّ فيها وفي نتائجها واستنباطاتها، ما لم تودّ إلى طريق متيقّن الإضرار بمصالح الأمّة وقدرتها على الاستمرار في خوض الصّراع حتّى الانتصار النّهائيّ فيه.

- ٥ -

و لم يكن الأدب المسرحيّ العربيّ الّذي عالج القضيّة الفلسطينيّة — وهو، بالمناسبة، قليل جدّاً، إذا قيس بحجم الاهتمام الّذي يستقطبه الصّراع في حياتنا على كلّ المستويات — ببعيد عن هذه القضيّة؛ أعني قضيّة توزّع النّظرة إلى العدوّ بين هاتين الرّؤيتين، وإن كانت الغلبة — بطبيعة الحال — للرّؤية الأولى، "التّوحيديّة"، إلى الشّخصيّة اليهوديّة. فالشّخصيّة اليهوديّة "المثال"، الّتي تجتمع فيها السّمات النّمطيّة لـ"الشّعب" أو "الجماعة" اليهوديّة، قد يكون "شيلوك"، في "شيلوك الجديد"(١٩٤٥)، لعلي أحمد باكثير[١٦]، أو يكون اليهوديّ التّائه — إسحاق — في "ما حدث لليهوديّ التّائه مع المسيح المنتظر" (١٩٦٩) ليسري الجنديّ[١٧]، أو يكون، كما سنرى حالاً، "شمشون"، في "شمشون ودليلة" (١٩٧١) لمعين بسيسو.

أمّا النّظرة/الرّؤية الأخرى — التّعدّديّة — فوجودها، في هذا المجال، قليل؛ إذ لا نكاد نجد إلاّ مسرحيّة لباكثير نفسه، هي "شعب الله المختار"(١٩٥٦)، الّتي يرى فيها أنّ المجتمع "الإسرائيليّ"، المكوّن من أمشاج من الأمم والشّعوب والثّقافات المختلفة، بل المتعادية، لا يمكن أن يكون مجتمعاً

صالحاً للبقاء والاستمرار[18]. ثمّ هذه المسرحيّة الّتي بين أيدينا الآن، "وطني عكّـــا"(١٩٦٨) لعبد الرّحمن الشّرقاوي.

وقد اختار الباحث الوقوف عند مسرحيّتي الشرقاوي وبسيسو لسببين رئيسيّين؛ أمّا أوّلهما فهو أنّهما مسرحيّتان شعريّتان، وأمّا الثّاني فكونهما عملين نموذجيّين فيما يتّصل بموضوعنا؛ إذ تقوم مسرحيّة الشّرقاوي على الرّؤية الثّانية، التّعدّديّة/التّجزيئيّة، في حين تقوم مسرحيّة بسيسو على الرّؤية الأولى، التّوحيديّة – في التّعامل مع "الشّخصيّة اليهوديّة"، كما سنرى حالا.

– ٦ –

تبدأ أحداث مسرحيّة "وطني عكّا"[19]لعبد الرّحمـــن الشّـــرقاوي عشـيّة الخـامس مـن يونيو١٩٦٧، وقد تحوّلت غزّة إلى سوق كبير، يباع فيه كلّ شيء، وقد خيّم على أهلها واللاّجئــين إليها من أنحاء الأرض الفلسطينيّة المحتلّة جوٌّ قريب من اليأس، أو هو اليأس نفسه، في الحقيقة؛ فقـد غدر بهم اليهود، مدعومين من قوى الاستعمار العالميّ، وضيّق عليهم الأشقّاء، و لم يبقِ لهم الجميع إلاّ "المعونات" تُرسَل إلى المخيّمات، وجماعاتٍ يُرسلونها، بين الحين والآخر،للمجاملة؛ فتضيع في التّسوّق! أمّا مَن يأتون من خارج الوطن العربيّ (أو من ما يسمّيه الشّرقاوي بالعالم الحرّ) ، فكلّهم مشـبعون بوجهة النّظر الصّهيونيّة عن "إسرائيل"، "واحة الدّيمقراطيّة والتّكنولوجيا"، و"الحَمَل المسالم" وسـط العرب "المتخلّفين"، "الأجلاف"، "الذّئاب"!

لكنّ قيام الحرب، وهزيمة الجيوش العربيّة، تقنع الفلسطينيّين أنّ المعركة معركتهم هـم أوّلاً، وأنّ عليهم أن يقنعوا العالم أنّهم ما يزالون أحياء، وأنّ قضيّتهم لن تموت. ومن ثمّ تبدأ حركة المقاومة الفلسطينيّة؛ لتثبت لشعبها، قبل العدوّ والصّديق والشّقيق جميعاً، أنّهم أحياء، وأنّ قضيّتهم العادلة لـن يدافع عنها غيرهم.

وطبيعيّ أن يكون ردّ فعل العدوّ (الّذي تصوّر أنّ هزيمة الجيوش العربيّة قد قضت، بالضّرورة، على المقاومة الفلسطينيّة) عنيفاً أشدّ العنف؛ فهو يطارد، ويسجن، ويعذّب، ويهدم البيوت..كما هـو أسلوبه المعروف. غير أنّ هذا العنف اللاعقلانيّ نفسه هو الّذي يُفقِد العدوّ توازنه، بل وبعض رجاله- الّذين تستيقظ ضمائرهم، ويستعيدون ما مورس عليهم وعلى قومهم من العنف؛ فيرفضون المشـاركة فيما يحدث في فلسطين! – ثمّ بعضَ الّذين كانوا يؤيّدونهم متأثّرين بدعاياتهم، حتّـى رأوا الحقـائق البشعة على أرض الواقع.

داخل هذا الإطار العامّ للصّراع نرى عشرات التّفصيلات الّتي يحشدها الشّرقاوي في مسرحيّته للإحاطة بأكبر قدر من دقائق القضيّة كما يراها.

- ١/٦ -

إنّ الصّورة الأولى لليهود في المسرحيّة لا تظهرهم مباشرة، بل تقدّمهم من خلال رؤية الفلسطينيّين لهم. هذه الصّورة الّتي تتبدّى، وبوضوح شديد، في حال اللاّجئين الفلسطينيّين، الّذين فقدوا بيوتهم وأموالهم وأرضهم، وربّما أهلهم أيضاً، وشرّدوا، و لم تسعهم إلاّ المخيّمات؛ ليكونوا هدفاً لتضييق الشّقيق وتنكيل العدوّ. فاليهود، بعد أن فعلوا بهم ما فعلوا، لا يطيقون حتّى سماع صوتاً لفلسطينيّ ينادي وطنه. فالشّيخ حازم — وقد ضاقت نفسه بيأسها، وهو يرى غزّة قد تحوّلت إلى سوق يباع فيه حتّى الإنسان! — أخذ يصيح في الطّرقات: "وطني عكّا..عكّا عكّا يا وطني!"؛ فاختطفه الجنود ليلقوا به في السّجن، ثمّ لتعذيب روحه يُرُوه عكّا من بعيد، قبل أن يلقوا به في غزّة؛ ليبدأ استجواب جديد، وسجن جديد؛ فلا يعود لبيته إلاّ بعد خمسين يوما!

الصّورة الرّاسخة في أذهان العرب الفلسطينيّين عن اليهود هي الصّورة الّتي حدّدت ملامحها التّجربةُ التّاريخيّة الّتي عاشوها معهم. فاليهود قد احتلّوا أرضهم مغتصبين، بدعاوى لا يفهم العربيّ لها معنى. فالشّيخ حازم يردّ على الكاتب الغربيّ، الّذي يتّهمه بالتّعصّب في حديثه عن "اليهود"، صارخاً:

حازم: ولماذا، وهم قد نزعوا أرضي لكي تصبح ملكاً لليهود؟

وأقاموا فوق أنقاض بلادي وطناً باسم اليهود؟

إنّهم قد سلبونا كلّ شيءٍ عندما جاءوا هنا باسم تعويض اليهود..

باسم تجميع اليهود.. (ص٢٦)

ويحاول الشّباب أن يخفّفوا من لهجة حازم، ويبيّنوا أنّ القضيّة ليست قضيّة دين، لكنّها قضيّة اغتصاب أرض بالإرهاب، وتشريد شعبها عنها:

ليلى: نحن لا نعرف في هذا يهوداً أو مسيحيّين أو نعرف حتّى مسلمين..

إنّما نعرف قوّاتِ احتلالٍ تغتصب..

رشيد: وعصاباتِ لصوصٍ تنتهب..

مقبل: إنّنا نعرف إرهاباً كما لم يعرفِ العالَمُ إرهاباً على مرّ العصور..

ماجد: ثمّ صهيونيّةً تلقي إلينا كلّ يومٍ بحشودٍ وحشود.. (نفسه)

فالمشكلة ليست في "دين" المعتدين، بل في سلوكهم العدوانيّ نفسه: الاغتصاب، والنّهب، والإرهاب؛ أي ليست في "اليهوديّة"، بل في "الصّهيونيّة" — كما يلاحظ ماجد — الّتي تريد أن يحلّ "شعب" مكان شعب آخر قهرا. فالاحتلال هو الاحتلال، تنبغي مقاومته. وقد قاوم الفلسطينيّون، ومنهم أبو رشيد وحازم نفسه، الاحتلالَ البريطانيّ؛ فاستشهد أبو رشيد وبقي حازم؛ فلماذا لا يقاوم الاحتلال الصّهيونيّ، وهو يمثّل كلّ معاني الخسّة والغدر؟

حازم: هكذا جاءوا إلينا بالأناشيد الحزينات، وفي الجعبة تستخفي القنابل.. (ص٢٦)

بل يتذكّر حازم أنّ أوّل مَن أخرجه من داره وبستانه جارٌ له كان مهاجراً، استقبله، عند مجيئه، وأكرمه؛ فكان جزاؤه منه الغدر والخيانة، بعد أن اطمأنّ هؤلاء المهاجرون إلى أنّ السّلطات قد سحبت السّلاح من الفلسطينيّين جميعاً، لتتركهم نهباً للمغتصبين. يتذكّر حازم الحوار الّذي دار بينه وبين جاره المغتصب:

حازم:... .. ..

– أنتَ جاري. جئتَ من عام فأكرمتُكَ. لم أمدُدْ يدي نحوكَ بالسّوء؛ فماذا غيّرك؟!

– هذه الدّار لنا، هي والبستان أيضا.

فإن لم تمتثل لي، أقنعتكَ القنبلة! (ص٣٠)

وإذا كان الغدر مسلّحاً بالقنبلة، في مواجهة أعزل؛ فالنتيجة حتميّة، مهما كانت المقاومة! من هنا كان إحساس الفلسطينيّين بأنّ العالم كلّه قد أصبح "ملكاً لليهود"، كما يقول حازم (ص٢٦)، في حين يرى الآخرون أنّ الصّهيونيّة "أخطبوط"، تُمسك بكلّ شيء:

غسّان: إنّ صهيونيّة اليوم لأعلى نبرةً من كلّ صوت..

رشيد: تملك القدرةَ والمالَ وآلاف الوسائل

ليلى: إنّها تملك حتّى الفنَّ نفسه (ص٢٦)

واليهود، كذلك، لا يحترمون قانوناً في حرب أو سلام؛ فحين يُذكر أنّهم استخدموا قنابل "النّابالم"، المحرّمة دوليّاً، في حرب يونيو، يعلّق حازم:

حازم: ومتى هم احترموا قوانين الحروب أو السّلام؟

أمّ رشيد: أنظلّ نحترم القوانين الّتي يضعونها والنّار تلتهم الشّباب؟ (ص٥٩)

وهم كذّابون، يحسنون استغلال الحقائق الصّغيرة ليبنوا عليها تلالاً من الأكاذيب الكبيرة:

مقبل: كلّ هذا كذب قد لفّقوه ضدّنا..

إنّهم قد أحسنوا استغلال بعض الكلمات الآثمات، الضّحلةِ، المستهترة

وأقاموا فوقها تلّ أكاذيبٍ رهيبة.. (ص٧٥)

كما أنّهم عبيد شهواتهم الجسديّة، حتّى أنّ مَن يثيرها يأخذ منهم ما يريد. وهذا ما فعلته ليلى مع الجنود الّذين يحرسون المصنع؛ إذ تغريهن، فيسمح لها أحدهم بالدّخول؛ فتنجح، مع الآخرين في تفجيره!

هذه هي الصّورة الّتي ترسخ في أذهان العرب عن اليهود الصّهاينة في فلسطين المحتلّة (والّتي لا تستغني عن الصّورة النّمطيّة تماماً، كما رأينا!)، تبدأ في التّغيّر، شيئاً فشيئاً، مع اندلاع الثّورة، واشتداد عودها. فليلى تقول لأبيها:

ليلى: ما عاد الثّأر يحرّكنا وجراح الماضي تدفعنا!

لكن يجذبنا المستقبل!

.. .. ..

سنصوغ هنا فجر الحرّيّة

وفلسطينَ ديمقراطيّة! (ص٨٢)

– فيفزع حازم متسائلاً عمّا إذا كانت هذه "الدّيمقراطيّة" تعني أن يتنازل عن شيء من حقوقه لمغتصبيها؟ فتطمئنه ليلى:

ليلى: لا يا أبتِ، غلب العدل على الأحقاد..

.. .. ..

بل نعمل نحن لنُخْليهم

لتعود فلسطين الحرّة ملكاً لأهاليها الأحرار

لعرب فلسطين جميعا

وسنختار نظام الحكم

الدّيمقراطيّة، يا أبتِ، هي جبهتنا الفولاذيّة في وجه الإمبرياليّة

فالوطن لنا، والدّين لربّ الدّين. وهذا ما تعني الدّيمقراطيّة (ص٨٣–٨٤)

ويكون هذا الكلام تمهيداً لما سنراه من أسباب "موضوعيّة" لتغيّر لهجة اليهود– أو بعضهم، في الحقيقة – حتّى أنّ بعض الصّهاينة يتغيّرون! ترى هذا من مارسيل، اليهوديّ الفرنسيّ، وسعد، اليهوديّ الفلسطينيّ، وسلامسكي، اليهوديّ البولندي. فقد كان هذا الأخير واقفاً مع يعقوب، القائد، وكانا في متناول الفدائيّين؛ فدار هذا الحوار بينهم:

ماجد: سأرمي القنبلة فوقهما يا مقبل..

مقبل: لا يا ماجد، هذا صوتٌ حرٌّ حقّا

غسّان:هذا صوت للحرّيّة!

رشيد: فلترتفع الأصوات الحرّة من داخل إسرائيل

غسّان:ستنفعنا..ستؤيّدنا.. (ص١٤٠–١٤١)

– وعلى الرّغم من أنّ ماجداً لم يكن من رأيهم؛ فرأيه "ألاّ أحرار بإسرائيل"، وأنّه لابدّ من إلقاء القنبلة عليهما، لكنّ الآخرين يمنعونه، محاولين إقناعه بأنّ "الكلمة الحرّة صديق، وستنفع في يوم ما". غير أنّ الشّباب كانوا واعين، في الوقت نفسه، بأنّ هذا الموقف ليس إلاّ موقف "بعض" اليهود؛ أمّا الآخرون جميعاً فما يزالون في نظر ليلى، الّتي عبّرت عن هذا الموقف المتغيّر لأوّل مرّة، "جلاّدي بلادي"(ص١٥٢)، و"خفافيش" لا يمكن أن تأتي على "نور الصّباح"(ص١٧٠).

فكأنّ الانخراط في الثّورة والمواجهة، قد فتح عيون الفلسطينيّين على وجه آخر، طيّب(!؟)، لليهود، لا ينبغي أخذه بذنوب "الآخرين" منهم، الأشرار!

- ٢/٦ -

أمّا على الجانب الآخر؛ جانب العدوّ، فثمّة تغيّر يحدث على مستويين؛ أمّا أوّلهما فيحدث لمناصري إسرائيل من الغربيّين، وأمّا الآخر فيحدث لليهود أنفسهم.

فنحن نرى إيمي والكاتب ، اللّذين جاءا من فرنسا رسولين لـ"العالم الحرّ" ليستطلعا أبعاد القضيّة؛ فإذا هما مُشبّعان بالدّعايات الصّهيونيّة كلّها:

إيمي: ما سمعنا غير ما قالته إسرائيل عنكم! (ص٢٥)

- لكنّهما جاءا، على كلّ حال، وهما على استعداد للاستماع إلى الطّرفين ومعرفة الحقيقة؛ لأنّ الكاتب جرّب مقاومة النّازيّة:

الكاتب: .. ..أنا قاومتُ الجيوش الهتلريّة..

حازم: هاهنا تحتلّ إسرائيل أرضي منذ أعوام طوال..

الكاتب: قاوموا..قاوموا في كلّ يوم..

حازم: أترى إن نحن قاومنا، كما قاومتمُ أنتم، سنلقى ما لقيتم من معونات وتأييد ودعم؟

الكاتب: دون ريب، عندما يقتنع العالم أنّ الحقّ في جانبكم.. (ص٢٥)

غير أنّ هذه اللّهجة المعتدلة، المحايدة، لا تلبث أن تتغيّر تماماً، من الكاتب وإيمي معاً، بمجرّد أن يذكر حازم أنّ "العالم ملك لليهود":

الكاتب: أنتَ شيخ متعصّب..

إيمي: إنّهم بينكم أضعفُ من طفلٍ غريبٍ ضاع في وسط المدينة..

إنّهم لا يبغون الآن إلاّ أن يعيشوا في السّكينة..

الكاتب: أتقولون يهوداً؟..هذه النّبرة فيها كلُّ أحقاد التّعصّب! (ص٢٦)

ويستمرّان في صبّ جام غضبهم على العرب في مقابل "الصّورة المثاليّة" لليهود، الّتي جاءا محمّلين بها:

إيمي: إنّنا كنّا بإسرائيل من قبلُ فلم نسمع بهذا

إنّ في أعماقكم حقداً رهيباً ضدّهم..

الكاتب:ما رأينا بعدُ سفّاحين فيها. ما رأينا غير صنّاع التّقدّم!

ما رأينا غير التّكنولوجيا والتّقدّم..

إيمي: إنّهم يرجون أن يحيوا جميعاً في إخاءٍ ووئام وسعادة

ثمّ ها أنتم أولاء اليوم قد هدّدتموهم بالإبادة..

الكاتب:ما لكم لا تتركون النّاس يحيون كما تحيون أنتم؟

إنّكم أضعافهم..

استفيدوا منهمُ شيئاً..هناك التّكنولوجيا والتّقدّم.. (ص٢٧)

- ويصرخ الكاتب — كما أشرنا — في حازم، الّذي يقول إنّ "العالم كلّه ملك لليهود":

الكاتب: كلمات لا أرى فيها سوى لوثةِ حقدٍ عربيّة..

إيمي: اقهروهم إن تكونوا مثلما قلتم لنا أصحاب حقٌّ مغتصَب..

إنّكم ضعفهم خمسين مرّة..

الكاتب: فإذا لم تستطيعوا، فلتعيشوا في سلام معهم، ولتستفيدوا..

إنّهم أرقى كثيراً منكمُ..أم لماذا قهروكم؟!

إنّهم بالتّكنولوجيا سبقوكم.. (ص٢٨)

لقد تكوّنت ملامح هذه الصّورة، واستقرّت،، من خلال الدّعاية الصّهيونيّة، الّتي سنكتشف أنّ الكاتب وإيمي لم يكونا من ضحاياها وحسب، بل أصبحا، كذلك، من المروّجين لها. فقد ذهبا إلى إسرائيل لتُصبّ في أذنيهما هذه الدّعايات عن "واحة الدّيمقراطيّة"، و"واحة الحرّيّة والتّكنولوجيا"، وعن "الشّعب الصّغير المحاصَر"، و"حرّيّة الإنسان الّتي يهدرها أعداؤهم"..الخ (راجع المنظر الثّاني؛ص٢٨ وما بعدها)؛ فلا يكون ردّ فعلهما إلاّ الإعجاب، بل الانبهار؛ فيقولان للصّهاينة:

إيمي: إنّه عارٌ بحقٍّ أن يبيدوا كلَّ ما شاهدتُهُ في أرضكم من منجزات

الكاتب: إنّكم بالتّكنولوجيا تصنعون المعجزات..

أنا مبهورٌ بكم.. (ص٣٩)[٢٠]

غير أنّ تجربة الكاتب في مقاومة النّازيّة، وتجربة إيمي في فيتنام، ما تزال حاجزاً بينهما وبين التّسليم الكامل بكلّ ما يسمعان. فالكاتب، على الرّغم ممّا يبدو عليه من الانبهار، ينهي موقفه مع الصّهاينة بقوله: "سنرى ماذا يقول الآخرون"، يعني الجانب العربيّ الفلسطينيّ، بطبيعة الحال. وحين يعودان من جولة في سيناء، بعد انتهاء الحرب وانتصار إسرائيل، تسأل ليلى إيمي: "مع مَن تقفين..مع المنتصر؟"؛ فتردّ إيمي: "لا أعرف بعدُ..أنا أدرس" (ص٦٦). ويقول الكاتب: "جئتُ أدافع عمّن هم أصحاب الحقّ" (نفسه)- هذا كلّه على الرّغم من أنّهما ما يزالان يتّهمان العرب بأنّهم "أعداء السّاميّة"! (راجع ص٦٧).

وفي المشهد السّادس نرى مقبل وهو يقدّم إلى إيمي وجهة النّظر العربيّة فيما يحدث؛ فتميل إلى الاقتناع، وإن كانت ما تزال تلقي المسئوليّة كلّها على عاتق العرب في جهل الآخرين بالحقيقة:

إيمي: أيْنا يعرف عنكم كلَّ هذا.. أيْنا؟ (ص٧٢)

.. .. ..

إنّكم لم تصنعوا من أنفسكم شيئاً هنا..

إنّكم قوم كسالى

إنّكم تنتظرون الخيرَ لا تسعون إليه

وهو، حتّى إن أتاكم يقرع الأبواب، لم ينهض إليه واحد يفتح بابه!

أيّنا يعرف أنّكم أصحاب حقٍّ قد سُلِب؟

ليس في العالم إنسان لديه الوقتُ كي يبحث عنكم.

إنّكم لم تُحسنوا عرض قضاياكم علينا

قاتِلوكم عكسوا وضع القضايا، واكتفيتم بالسّباب

قرعوا الأبواب حتّى المغلقات

فمضتْ تُفتح من بابٍ لباب

واعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء

إنّكم أغلقتم البابَ عليكم، واكتفيتم بالبكاء

وأدنتم كلَّ مَن خالفكم، ثمّ اكتفيتم بالإدانة!   (ص٧٢-٧٤)

- هذا، من وجهة نظر إيمي، ما يدور على الجانب العربيّ، في حين أنّ الصّهاينة يوسّعون، دائماً، من دوائر نفوذهم ومصالحهم — أو مصالح العالم معهم — ومن دوائر دعايتهم، بالحقّ أو بالباطل، وتكميم أفواه معارضيهم، وفتح الأبواب كلّها لأنصارهم..الخ.

لقد لعب حبُّ إيمي للحرّيّة، وإيمانُها بحقّ الشّعوب المقهورة في الانتفاضة على مغتصبيها، ثمّ حبُّها لمقبل، الدّورَ الأساسيّ في تحوّل موقفها، من العداء الصّريح للعرب وللفلسطينيّين، إلى التّأييد الصّريح لهم؛ فهي تقول مرّة: "قد تجرّعتُ هنا مأساتُكم حتّى الثّمالة" (ص٩٢)، وتقول لمقبل:

إيمي: أنت يا مقبل رائع..

لم أكن أعرف إلاّ هنا

وهنا أصبحتُ شيئاً غير ما كنتُ عليه منذ أشهر

هكذا أصبحتُ من أنصاركم!   (ص٧٤)

لقد تغيّرت نظرة إيمي إلى الأمور كلّها، وأصبح يضنيها "صمت العالم" على هذه الجرائم الّتي تحدث في كلّ يوم، على ذلك الوجه الّذي لا يعرفه العالم، كما تزعم(ا)، للصّهيونيّة وممارساتها الإرهابيّة، وإبادتها لكلّ ما تقع أيديهم — أو أرجلهم! - عليه :

إيمي:.. .. ..

لو كان لهذا العصر ضمير بعدُ لما سكت العالم!

مَن يسكت عن هذا العارِ يشارك فيه.
وهذا أيضاً عارٌ حقّا
عار العالم يا مقبل (ص١١٢-١١٣)

وهي لا تكتفي بمجرّد التعاطف القلبيّ، أو حتّى التأييد بالكلام – مع أنّنا لم نسمع أنّها كتبت في صحيفتها عن الحقيقة الّتي اكتشفتها، أو أنّها أرسلت مقالاً فرُفض نشره!– بل أخـذت تشـارك الفدائيّين في عمليّاتهم، وتبصّر "الصّحفيّةَ الجديدة" بحقيقة الممارسات الإرهابيّة والقمع الّذي يمارسـه الصّهاينة على أهل الأرض المحتلّة.

أمّا الكاتب فلا يعود إلاّ في المشهد الأخير – الخامس عشر – من المسرحيّة، ومعه "الصّحفيّـة الجديدة" ليشاهدا، أوّل ما يشاهدان، حشدَ أهلِ قريةٍ بكاملها تمهيداً لنسف بيوتها، وقتل أكبر عـدد من أبنائها، دون تمييز بين شباب أو شيوخ أو أطفال، ذكوراً وإناثاً، لمجرّد الشّكّ في إيوائهم لبعـض الفدائيّين؛ فيُذهل الكاتب، ويصيح:

الكاتب: هذا المنظر، حشد النّاس كذا بالجملة
لم أعرفه إلاّ أيّام النّازيّة!!
إيمـي: عساكَ تصدّق..
الصّحفيّة الجديدة: لو كنتُ سمعتُ بهذا وأنا في وطني أكتب..
لحسبتُ الأمر دعاية عربٍ يستجدون..
فما أحمقنا فيما نحسب!
إيمـي: ستعيشين هنا أيّاماً، فاقتربي من واقعهم
ودعي كلَّ التّفكير السّابق خلفكِ؛
فنحن نجيء بأفكار صيغتْ من قبل،
أفكار سُكِبتْ في العقل (ص١٨٠)

ويدافع الكاتب عن موقفه السّابق بأنّه كان "مخدوعاً"، وأنّه ما كان يكتب إلاّ ما يظـنّ أنّـه الحقّ؛ ومن ثمّ فعليه الآن، وقد عرف الحقيقة كاملة، أن يصحّح أخطاءه. يقول ليعقوب:

الكاتب: لم أخدمكم، لكنّي قد كنتُ أحسُّ بأنّي أخدمُ وجهَ الحقّ!
لم أكتب يوماً غير الصّدق
نحن وقفنا معكم يوماً ضدّ النّازيّة
وعند زيارتيَ الأولى أُعجبتُ بكم
بالتّكنولوجيا والتّخطيط!
سعـد: هاهي ذي التّكنولوجيا تتحوّل في أيدينا اليومَ

إلى تدمير وإبادة (يخرج سريعاً)

الكاتب: (مستمراً) راودني إشفاقٌ مُضْنٍ

ممّا يمكن أن يصنعه في هذا الوجهِ المتقدِّمِ

أعداءٌ يلتفّون بكم

فماذا أُبصِرُ منذ اليوم؟!

مظاهر قمعٍ وحشيّة.. (ص١٨٠-١٨١)

- ويوطّن الكاتبُ نفسَهُ، منذ الآن، على مواجهة نفسِه، وقرّائه، بل والمؤامرة الصّهيونيّة على أحرار الكتّاب، كذلك:

الكاتب: أنا لم أخدع قرّائي أبداً من قبل.

وأنتم مسئولون أمام العالم عمّا كنتُ كتبت

سأُصلح أخطائي فوراً..

يعقوب: ستكسد كُتُبُكَ في الأسواقِ.. فجرِّبْ هذا..اذهبْ جرِّبْ.. (ص١٨٢)

لكنّه، مع الصّحفيّة الجديدة، يتمسّكان بموقفهما الجديد، ويرفضان تهديدات يعقوب وإغراءاته:

الكاتب: سأُصحّح أخطائي الأولى؛ فأنا المسئول

سأُصلحها فيما أكتب..

والآن، تعالَيْ، فلنذهبْ (ص١٨٤).

- ٣/٦ -

أمّا على الجانب الصّهيونيّ، فنحن نراهم في بداية ظهورهم بالمسرحيّة، بل حتّى قبل ظهورهم، كتلةً واحدةً، لا تمييز فيها بين شخصيّة وأخرى: كلّهم متعصّبون، عدوانيّون، لا يعاملون العرب إلاّ من منطلق الإرهاب والتّعالي، أو الخِسّة والغدر. وقد سبقت الإشارة إلى موقف حازم مع جاره المهاجر، الّذي اغتصب داره وبستانه تحت تهديد السّلاح!

غير أنّهم يُظهرون لزوّارهم من الغربيّين وجهاً آخر تماماً، هو وجه الحَمَل الوديع، المغلوب على أمره، وسط غابة من الذّئاب، مع أنّهم كانوا يستعدّون لشنّ حرب على العرب! يصرخ يعقوب في إلكي:

يعقوب: اصرخي في العالم الحرّ..لماذا يسكتُ العالمُ عنّا؟

.. .. ..

إنّهم قد حشدوا كلَّ الجيوشِ العربيّات، وهم أضعافنا

نحن حوصرنا هنا

ويقول للكاتب اليهوديّ المقيم في "إسرائيل أيضاً:

يعقوب:.. .. ..

يا صديقي، استصرِخ العالَمَ كي ينقذنا

احشدِ الشّعبَ إلى حرب الخلاص

– وهو يصف فلسطين قبل اغتصابهم لها:

يعقوب: لم تكن من قبلنا إلاّ خراباً، لو علمت.. (ص٣٩)

– أمّا هم فقد جاءوا ليعمروها بالعلم والتّكنولوجيا والتّخطيط!

وهي "معزوفة" يشارك في "عزفها" كلّ الحاضرين من الصّهاينة، كمارسيل وسلامسكي؛ فالأوّل يقول: "إنّ الموت قد حاصرنا"، فيردّ الثّاني: "إنّنا شعبٌ صغير ومناضل" (ص٢٩)؛ فيختتم يعقوب قائلاً لإيمي والكاتب:

يعقوب:حدِّثا العالَمَ عنّا..

إنّنا شعب صغير ومحاصَر..

ساعدونا! إنّها حرّيّة الإنسان ما يُهدره أعداؤنا!

إنّه ما قد بنيناه بأيدينا يريدون اجتياحه! (ص٤١)

غير أنّ هذا لا يمنع يعقوب من أن يقدّم الوجه الآخر لهذا "الحَمَل الضّعيف، المحاصَر"؛ فهو لا يقف عاجزاً ساكناً أمام أعدائه، بل يدبّر ويخطّط، ليدافع – في فروسيّة– عن منجزاته ووجوده، ولو إلى آخر رمق:

يعقوب: فلتكنْ معركةً خاطفةً؛ فالوقت في صالحهم..

باغِتوهم، واسحقوا من غيرِ رحمة..

.. .. ..

إن ملكنا الجوّ سُدنا وانتصرنا؛

فاضربوا ما عندهم من طائراتٍ وهي في جوف الحظائر.. (ص٣٩،٤٠)

لكنّ لهجة يعقوب لا تلبث أن تتحوّل، بعد خروج الكاتب وإيمي، عن ما يبدو "اعتدالاً" و"استجداء"، إلى اللّهجة الطّبيعيّة لإرهابيّ، يخاطب أفراد "عصابته"

يعقوب: (للضبّاط والجنود).. .. ..

اجعلوا سينا جحيماً للجيوش الزّاحفة..

املأوا بالرّعب قلبَ النّاس في كلّ مكانٍ في المدن

اسحقوا من غير رحمة..

دمّروا من غير رجعة..

هكذا نبني لإسرائيل مجداً لا يزول..

هكذا يرجع مُلكُ الجامعة (ص٤١)

وهذا هو الوجه الحقيقيّ الّذي سيثبت عنده يعقوب؛ ممثّل "الصّهيونيّة" في المسرحيّة. فهو الّذي سيقود عمليّات الإرهاب، والاعتقال، والتّعذيب، ونسف البيوت، والقتل، وتدنيس المقدّسات، وكلّ ما يؤدّي إليه التّعصّب والحقد ممّا سنراه في المسرحيّة. إنّه، في كلمة، الوجه "الصّهيونيّ" — في منظور الشّرقاوي — للوجود اليهوديّ.

واليهود ينشّئون أبناءهم على هذا الوجه الصّهيونيّ نفسه؛ فهم يربّونهم على مبادئ "التّوسّعيّة"، وأنّ دولتهم المقبلة ستمتدّ من النّيل إلى الفرات، و"كراهية العرب"، وأنّهم "إرهابيّون" ويكرهون وجود اليهود بينهم ولو ظفروا باليهود لاستعبدوهم أو أبادوهم وألقوا بهم في البحر! وعلى هذا نرى مارجو، زوجة مارسيل، تعلّم ابنها وتربّيه. كما تربّيه، أيضاً، على أنّ "إسرائيل" دولة عريقة، وأنّ على جيلهم أن يحقّق حلم "إسرائيل الكبرى" — ولو كان هذا الحلم يتعارض مع تعاليم التّوراة!

غير أنّ مارسيل، الّذي ذهب إلى "جبهة سيناء" في حرب يونيو، مراسلاً لإحدى الصّحف يعود إلى بيته بغير الوجه الّذي ذهب به. فقد ذهب مقتنعاً بأنّه ذاهب إلى "معركة التّحرير؛ كي أدفع عن أطفال إسرائيل ما هدّدهم/ ولكي أوقظَ هذا العالَمَ الغافلَ عنّا".و"إنّها معركةٌ لا غير يا مارجو ونحيا في سلام ونعيم"(ص٤٠-٤١). لكنّه يعود من أرض المعركة حزيناً مهموماً، لا يطيق أن يسمع ما تلقّنه زوجته لابنهما من تعاليم وأفكار؛ فهو يصيح بها: "لا تملئي عقلَه بالهوس/ لا تفسدي طفلنا يا امرأة"(ص١١٠). ويلاحظ الطّفل ؛ فيسأل أمّه: "ما لأبي، كلَّ يوم يعود وفي وجهه ذلّة المنهزم؟!"(نفسه)، ويواصل: "..لم أعد أتلقّى قبلةً من أبي/ وما عاد حتّى يقبّل أمّي. لماذا؟ ألم ننتصر؟". وهذا نفسه ما لاحظته الأمّ؛ فقد زاد زوجها، منذ عودته، عصبيّة:

مارجو: ما الّذي يجعل من مارسيل وحشاً يُرعب الطّفلَ الصّغير؟

لِمَ تعوي هكذا في وجه طفلك؟! (ص١٠٢)

لقد ذهب مارسيل إلى سيناء كاتباً، لكنّه قتل فلاّحاً مصريّاً (هكذا قال لنا الشّاعر!)، أيقظ، بإيمانه وحبّه للأرض وإصراره على أن يحرّرها هو أو أن يحرّرها أبناؤه — أيقظ في مارسيل ذكريات مقاومته للنّازيّة حين دخلت باريس؛ فأيقن أنّه يخون ، على أرض سيناء، قضيّته؛ قضيّة الحرّيّة والعدل في العالم:

مارسيل: إنّني خُنْتُ في سيناء ما يملأ بالعزّة نفسي..

إنّني أهدرتُ في سيناء أمسي..

أنا ذا أصبحتُ في عالمنا هذا غريباً دنّس الأرضَ الغريبة..

أنا ذا تقطر أقدامي دماءً فوق أرض الآخرين.. (ص١٠٤)

- لقد حوّلته الصهيونيّة من مقاوم، يدافع عن الحقّ والعدل، إلى مغتصب نذل يريد أن يبتلع حقوق الآخرين! ثمّ إنّ المعركة لم تكن معركة حقيقيّة: "لم تكن تلك بحرب؛ إنّها كانت مذابح"(ص١٠٣).

لهذا كلّه يثور مارسيل على كلّ شيء، وبخاصّة على ما تلقّنه زوجته لابنهما من أفكار وتعليمات:

مارسيل: وتقومين بتلقين غلامي كلماتٍ ضاريات/ كلماتٍ تجعل الخسّةَ عدلا

كلمات تجعل الغضبَ بسالة/ كلماتٍ تملأ القلبَ افتراسا

أنا أيضاً دمّرتني كلماتٌ مثل هذي (ص١٠٤-١٠٥)

- ولهذا، فهو يسعى، قدر ما يستطيع، أن يصحّح المفاهيم في ذهن ابنه، وأن يعلّمه حرّيّةَ التفكير. يسمع مارسيل وابنه وزوجته صوت انفجار في الخارج؛ فيسرع الولد متسائلاً:

الولد: ليستْ ألعاباً ناريّة!

مارجو: يا ولدي، بل أعمال إرهابيّة.

مارسيل: كنّا أيضاً، حين نقاوم، نُدْعَى بالإرهابيّين.

الولد: أهُمُ العربُ؟ ألم نسحقهم في يونيو؟/ ألم نسحقهم يا أبتِ؟

مارسيل: ها هم أولاء يقاومون هنا.

الولد: عجباً، أليستْ أرضنا؟

مارجو: هم يكرهون وجودنا.

الولد: لِمَ يكرهون وجودنا؟!

مارسيل: إنّا نعيش هنا على أنقاضهم/ إنّا سَمِنّا هاهنا من قوتهم! وصدورنا امتلأت بطيب هوائهم

إنّا سلبناهم هنا تاريخهم وحياتهم ووجودهم..

- وحين تحتجّ مارجو على كلامه، يصيح بها: "لا، بل دعيه ليستبين/ قفْ هاهنا، واسمعْ، وفكّرْ/ ولا تغرسِ الكلمات في رأسكَ دونما إعمال فكر.."(ص١٠٦-١٠٧).

ولا يقف مارسيل عند مواجهة زوجته وابنه بالوهم الّذي يعيشون جميعاً فيه، بل هو يواجه يعقوب نفسه؛ إذ يصرخ فيه: "أفتحيا خلف أسوارٍ من الألغام طول العُمر؟ كلاّ!/ كيف تحيا هكذا في الذّعر دولة؟!". ويذكّره بأنّ موسى، عليه السّلام، ولد وتربّى في مصر، وأنّ سيناء أرض مصريّة، وأنّ العنف الّذي تمارسه "إسرائيل" لن يولّد إلاّ العنف، وأنّ جماهير اليهود ضحايا، في هذا كلّه، لأطماع العسكريّين وأصحاب بيوت المال، وما يحدث هنا ليس إلاّ حملة عسكريّة جُمِعتْ لها أمشاجٌ من جنسيّاتٍ وثقافاتٍ مختلفة، لا تجمعهم لغة ولا تاريخ، ولن يجنوا من ورائها إلاّ الحقد والكراهية. لكن،

هيهات أن يحرّك مارسيل، أو غيره، في يعقوب شعرة؛ فهو الصّهيونيّ المخلِص، الّذي يحرّكه إيمان عميق بما يفعل!

يُضطرّ مارسيل، في النّهاية، إلى أن يعود إلى باريس، تاركاً زوجته وابنه، حتّى يدبّر أمر عودتهم جميعا. لكنّ الصّهاينة يطاردونه في كلّ مكان يذهب إليه.

غير أنّ حملته لم تذهب عبثاً؛ فقد حرّكت، في النّهاية، زوجته نفسها، وسعداً، اليهوديّ الفلسطينيّ،وسلامسكي.

فالوضع الخاصّ الّذي يعيشه سعد، بوصفه يهوديّاً شرقيّاً، بل فلسطينيّاً، يجعله يلتفت إلى قضايا هذه الفئة من اليهود/ الشّرقيّين. فللصّهيونيّة وجهها العنصريّ، المتمثّل في اضطّهاد اليهود الشّرقيّين. وهذا ما يلفت سعد نظر مارسيل وزوجته إليه، حين يعلم بنيّة مارسيل السّفر إلى فرنسا:

سعد: أبلغ العالم عنّا أنّنا مضطّهدون../ أنّنا متخلفون../ أنّنا من هذه الأرضِ و لم نشعرْ هنا من قبلِ أن تأتوا لنا بالعنصريّة!/ الدّياناتُ جميعاً قد تعايشنَ هنا..		(ص١٣١)

- فاليهود الشّرقيّون يُعاملون على أنّهم أدنى مرتبةً، وأدنى مقاماً: "مَن يا تُرى يحكمُ إسرائيلَ؟ أنتم../أنتم يا مَن أتيتم من وراء البحر رمزاً للتّقدّم"(نفسه).

ولا يلبث سعد، وقد ضاق بقهره، الّذي زاده ما غرس فيه مارسيل من الوعي تمرُّداً، أن بدأ برفض أمر يعقوب بنسف قرية عربيّة بأهلها: "أتُرانا ننسف القريةَ حقّاً؟../.. ../أنا لن أفعل هذا أبدا/..أتُرانا نحرق الزّيتونَ والكَرْمَ ولحمَ النّاس؟ لا!"(ص١١٦). لقد ظلّ سعد يهمهم، أوّلاً، ساخطاً على ما يعيشون فيه من غشٍّ وخداعٍ وكذب، وهو ينظر إلى هذه "الأمشاج" من الخلق الّذين جمعهم الطّمع لا الدّين. ثمّ لا يلبث أن يصرخ فيهم، وهم يسخرون منه: "أنبياءُ الزّيفِ والبهتانِ جاءوا في المسوح/ فإذا الحقُّ كسيح/ وإذا الباطلُ يغدو ويروح/..../ وإذا الخير طريح/ وإذا الفجرُ ذبيح.."(ص١٦٤-١٦٥). ويتّهمه روبرتو، الإيطاليّ، بالخيانة والعِمالة لمصر؛ فيردّ على التّهمة صارخاً: "اتّهمني كيف شئتَ، فلن أيأس من إقناع أمثالك".

ويحاول سعد، ما يستطيع، أن يوقف أمر يعقوب بنسف القرية، فلا يستطيع، لكنّه- إذ يرى سكّانَ القرية يُجمعون خارجها، تمهيداً لنسفها - يثور، ويصف قيادة "إسرائيل" بالعنصريّة والدّمويّة والمخاتلة؛ فلا يملك يعقوب، لإسكاته، إلاّ الأمر بإعدامه، بحجّة رفضه تنفيذ أمر قائده في المعركة! فيتقدّم سعد إلى الموت، متفائلاً بأنْ: "ستنطلقُ الأصواتُ الحرّةُ من بعدي في كلّ الدّنيا/ لتزلزل أركان الباطل/ وقد ينحسرُ ظلامُ اللّيلِ إذا ما انبثقَ شعاعٌ واحد"(ص١٨٤).

أمّا سلامسكي فهو يهوديّ أمريكيّ، هاجر جدّه الإيطاليّ الّذي تزوّج من بولنديّة إلى الولايات المتّحدة. وكان سلامسكي عاملاً في مصنع، وحين احتجّ على أجره فُصِل. ثمّ ذهب إلى فيتنام؛ فلما احتجّ على "العار" الأمريكيّ هناك سُجن. فلمّا عاد إلى الولايات المتّحدة ضاقت به

السّبل، واستيقظ إحساسه الدّينيّ(!)؛ فهاجر إلى فلسطين المحتلّة. وقد ظلّ سلامسكي مخلِصاً للفكرة الصّهيونيّة: يشارك في الحرب، وفي القمع، وفي تدنيس المقدّسات، ويمتلئ، كما يمتلئ الجميع، بأحلام الصّهيونيّة وأوهامها. غير أنّ حديث مارسيل يهزّه، ويحيّره؛ فيصيح به: "لا تواجهنا بما حلّ بنا"!(١٢٥)، ويقول لروبرتو – الّذي وصف كلام مارسيل بالهذيان – "..(كالهامس)مع هذا؛ إنّ فيما قاله بعضَ صوابٍ يا روبرتو.."(ص١٣٠). ثمّ لا يجد سلامسكي إلاّ الخمر يغرق فيها حيرته وشكوكه!

غير أنّ الحيرة والشّكوك لا تتمكّن من نفس سلامسكي طويلاً؛ إذ تبدأ الحيرة والشّكّ في التّحوّل إلى نوع من الخوف والتّمرّد المكبوت معاً؛ فهو يصرّح ليعقوب، وهم يبحثون عن ألغام قد تكون مزروعة في الطّريق "أنا ضقتُ بهذا الأمر جميعا، لو تعرف/ ماذا نفعل فوق تراب يتفجّر تحت الأقدام؟!"(ص١٣٥). ومع أنّه يسارع إلى الانسحاب: "..وأنا مالي ولمارسيلَ وأفكاره"(ص١٣٦)، لكنّ أفكاره/وعيه الجديد، وشعوره بالغُربة يغلبانه أخيراً: "أنا كالسّمكةِ، قد أخرجها من بيئتها طَعْمُ الدّين!/ وإسرائيل هي الشّبكة/.. ../الأنسام هنا ترهقني..رئتي لم تتعوّدها.. وأشعر أنّي متّهم حقّاً في أغلى أشيائي؛/ فلِمَن يتّجه ولائي؟/.. ../إنّي أشعر أنّي صرتُ غريباً حقّاً في هذا العالم/..وأنا الآن هنا أخسر أمني اليوميَّ بلا طائل/ فلماذا؟ ما الجدوى لوجودي هذا؟/ ولقد أدفع عُمري أيضا/ مَن ذا يمسكني ويحرّكني لمصيرٍ مجهولٍ عنّي/ إذ لا حيلة لي ولا مهرب؟/ إنّا أصبحنا أدوات في أيدي أشباح تضرب! تضربُ ما لا أعرفه، تضرب ما لا أمقتُهُ/ أنا لم أشعر طول العُمر بخوفٍ أبدا/ لكنّي جرّبتُ هنا تعذيب الرّعب!"(ص١٣٧–١٣٨).

إنّ الإحساس بالخوف، بل الرّعب، هنا، هو تعبير نفسيّ عن "فقدان الأمن"، النّاتج، بدوره، عن فقدان الهويّة والانتماء والولاء؛ فكأنّه – كما عبّر هو – سمكة أُخرجتْ من بيئتها إلى بيئة أخرى (حتّى لو كانت أفضل! وما هي كذلك!) لكانت بيئةً غريبة، ومن ثمّ قاتلة! فحين يقول له يعقوب عن مارسيل، إنّه: "لا عيش له في جنّة إسرائيل"، يردّ سلامسكي: "آدم فرّ من الجنّة!"(ص١٤٠)[21].

يبدو سلامسكي، في المشهد الأخير، وكأنّه نسي كلامه؛ فهو مجتهد في تنفيذ أوامر يعقوب بنسف القرية. لكنّ الحقيقة هي أنّ روحه المتمرّدة، ووعيه الجديد يغلبانه؛ فهو يخاطب يعقوب، أحياناً، بقوله: "ليس من ريح فدائيٌّ هنا.. إنّا بحثنا"؛ فينبّهه يعقوب، بلهجة الأستاذ: "لا تقُلْ عنهم فدائيّين، هم عصبة تخريبٍ وغدرٍ واغتيال!"(ص١٦٣). وإذ يقول سعد ليعقوب: "لو كنتَ أنتَ منهم، يا سيّدي، لما صنعتَ غير هذا مطلقا"، يعقّب سلامسكي: "وأنا لو كنتُ حرّاً لانضممتُ طائعاً لفِرقِ المقاومة"(ص١٦٤). وحين تشتدّ ثورة سعد، ويحذّره يعقوبُ من نشر السّخط على المؤسّسة الحاكمة، يعلّق سلامسكي قائلاً: "مؤسّسةُ الرّجالِ العسكريّينَ هي المحنةُ لو تفهم/ وتزعمُ أنّها تقدّمنا؟!"(ص١٧٩).

لكنّه ظلّ، على أيّة حال، متماسكاً حتّى جاء الكاتب والصّحفيّة الجديدة مع مارجو، وقد بلغت ثورة سعد ذروتها؛ فانفجرت ثورة سلامسكي كلّها:

سلامسكي: (يتّجه إلى الكاتب)قُلْ للعالم عنّي أيضا:/ إنّي أحد ضحاياهم!/ أنشأنا في يومٍ ما تنظيم شباب صهيونيّ/ ما كنّا نطلبُ غير العدل وغيرَ حياة إنسانيّة!../ ورَوَدنا حلمٌ أن نحيا في أرض الميعاد؛ فجئنا/.. ../وإذا الصّهيونيّةُ تملؤنا بعداءٍ أعمى للعرب/ أثقلتِ الكاهلَ بالمدفع/ أثقلتِ القلبَ بوهج الحقّ/ وماذا أصبحنا من بعد؟ عصاباتٍ إرهابيّة/ غدونا أشباحاً سوداءَ تحرّكها أيدٍ قذرة/.. ../مؤسّسة الحربِ اعتقلتنا في خندقنا/...../ وهاهم نحن أولاءِ اليومَ نبيدُ ونقتلُ دون توقّف/ وأنا الآن أسير الخوف، أسيرُ الزّيف!/ لا أملك شيئاً من أمري..لا أملك حتّى أن أهرب/..../ اكتبْ عنّا للعالم:خدعتنا الصّهيونيّة".

(ص١٨٣-١٨٤)

وقد مرّت مارجو، زوجة مارسيل، في الطّريق نفسها. وبعد أن كانت - كما رأينا- بوق الصّهيونيّة في بيتها؛ تصبّ سُمّها في آذان طفلها لتقتل براءته، وتورثه الحقد والعنف والكراهية، وتسفّه آراء زوجها السّاخط على هذا الوضع غير الإنسانيّ، وتسخر من ضميره الحيّ، وعواطفه الإنسانيّة – تستيقظ روحها، وتثمر البذرة الّتي ألقى بها زوجها، في ظلّ الممارسات الجنونيّة لـ"جيش الدّفاع"، وفي ظلّ خوفها الغريزيّ على مستقبل ابنها؛ فتصحب الكاتبَ والصّحفيّةَ الجديدةَ إلى القرية الّتي يزمع يعقوبُ نسفَها، وتسهم، مع الجميع، في مواجهة يعقوب بحقيقته وحقيقة الكيان الشّيطانيّ الّذي أنشأه، والّذي لا سبيل له إلى البقاء والأمن إلاّ أن يتغذّى بأنهار من الدّماء، وإلاّ على أنقاض الآخرين!

- ٤/٦ -

هذه هي الصّورة الّتي يرسمها الشّرقاويّ لليهود في الأرض العربيّة المحتلّة، سواء من منظور الآخرين – عرباً كانوا أو غربيّين – أو من منظور "الذّات"؛ أي من منظور اليهود أنفسهم، كما يتصوّرهم الشّرقاوي، بطبيعة الحال.

وبداية نقول إنّها صورة فيها من "الأمل" و"الرّغبة" أكثر ممّا فيها من "الواقع"؛ أعني أنّها صورة فيها من "المثاليّة" الإنسانيّة أكثر ممّا فيها من معطيات واقع الصّراع العربيّ- "الإسرائيليّ".

ولعلّ أوّل ما يلفت في المسرحيّة هو ما يورده الشّرقاوي على ألسنة شخصيّاته من اليهود، وفيه مبالغة واضحة في تصوير دور اليهود في مقاومة النّازيّة، ثمّ في التمرّد على "العار" الأمريكيّ في فيتنام. فلم يكن الدّور الّذي لعبه هؤلاء – بافتراض وجوده أصلاً – إلاّ دفاعاً عن الذّات وعن الوجود، وليس دفاعاً، كما يزعمون، عن الحرّيّة والإنسانيّة! أكثر من هذا يمكن القول إنّ اليهود

انضمّوا إلى الحلفاء رهاناً على القوّة الّتي يمكن أن تحقّق لهم أهدافهم ومشروعهم الاستعماريّ العدوانيّ (الّذي بدأ التّخطيط له وتنفيذه، كما هو معروف، في مؤتمر بال عام ١٨٩٨). بل إنّ اليهود لم يكن عندهم ما يمنعهم من أن يضعوا أيديهم في أيدي النّازيّة والفاشيّة لتحقيق الأهداف نفسها[٢٢]. فهم، دائماً، يلعبون هذا الدّور المزدوج بين القوى المتصارعة؛ ليكونوا – دائماً، كذلك – في ركاب الأقوياء والمنتصرين؛ ليحقّقوا عن طريقهم أهدافهم العدوانيّة. والطّريف في الأمر (المبكي، كذلك!) أنّ هؤلاء الّذين قادوا "الفيلق اليهوديّ" في الحرب العالميّة الأولى[٢٣]، ثمّ المتطوّعين اليهود في الحرب العالميّة الثّانية، كانوا، هم أنفسهم، الزّعماء الّذين قادوا حربَ الإبادة والاستيطان في فلسطين، ثمّ الحروب العدوانيّة التّوسّعيّة ضدّ الدّول العربيّة الأخرى. و لم نسمع أو نقرأ أنّ أحداً منهم "تاب" عن الإرهاب، أو"أناب" عن القتل وهدم البيوت وتشريد الفلسطينيّين بعد هدم بيوتهم، بضغط من ضميره الإنسانيّ الحيّ، أو خوفاً على ضياع "ماضيه الإنسانيّ"، الّذي كان فيه مقاتلاً في الدّفاع عن الحرّيّة والعدل في صفوف قوى الاستعمار القديمة والجديدة معا!

وربّما كان الأهمّ من هذا كلّه، أنّ اليهود لم يقوموا بما قاموا به، من اغتصاب فلسطين وتشريد أهلها، وعدوان على البلاد العربيّة المحيطة بفلسطين، بالمساعدة الدّائمة وغير المحدودة من الغرب.. لم يكن هذا كلّه عشوائيّاً أو من قبيل المصادفات. ولأنّ الحديث عن "مؤامرة يهوديّة عالميّة" يخلق حسّاسية لبعض الدّارسين والمحلّلين(؟!) فلابدّ من الإشارة، بدلاً من المؤامرة، إلى تخطيط مسبق ونيّة مبيّتة. فاليهود قد قرءوا الماضي قراءة جيّدة، واستوعبوا دروسه. وقرءوا الحاضر قراءة جيّدة كذلك، وعرفوا مصالح أطرافه، ونقاط قوّة هذه الأطراف ونقاط ضعفها، ثمّ وضعوا أيديهم في أيدي القوى الّتي تلتقي مصالحها بمصالحهم؛ ليضمنوا الابتزاز الّذي لا يتوقّف، من جهة، ويحقّقوا مصالح الجميع، من جهة أخرى!

من ثمّ، فالأمر – والحال هذه – ليس مرتبطاً بأفراد، يهوداً كانوا أو غير يهود، يوافقون أو يتمرّدون، بقدر ارتباطه بأنظمة ومؤسّسات – في "إسرائيل" والغرب – لها خططها ومشروعاتها الّتي تحمي لها مصالحها الحيويّة في المنطقة، والّتي على استعداد لأن تزيح كلّ مَن يقف في سبيلها، بكلّ الوسائل، المشروعة منها وغير المشروعة!

إنّنا قد لا ننكر وجود هؤلاء الأفراد الأفذاذ، في "إسرائيل" أو في الغرب، الّذين يتمرّدون على "الاحتواء الصّهيونيّ"، لكنّهم – في الحقيقة – قلّة ضعيفة الصّوت والتّأثير، إذا قيست بالصّوت العالي والنّفوذ المنتشر للقوى الصّهيونيّة، بتأييد المؤسّسات الغربيّة نفسها!

وعبد الرّحمن الشّرقاوي يحاول أن يقنعنا – نحن، لا هم! – بأنّ الدّين لا يمكن أن يكون رابطاً لشعب أو أساساً لدولة، وأنّ عوامل "الثّقافة الاجتماعيّة"[٢٤] الّتي ينشأ عليها الأفراد في المجتمع أهمّ وأشدّ فاعلية. ومع اعترافنا بأهمية الدّور الّذي تلعبه "الثّقافة الاجتماعيّة" في التّنشئة، بل بمحوريّته،

فلابدّ من القول إنّ "الدّين" هو الجزء الأساسيّ في هذه "الثّقافة" في أيّ تجمّع يهوديّ في أيّ بقعة من بقاع العالم[٢٥]؛ ولهذا كانت حركة "الاندماج" اليهوديّة، في شتّى المجتمعات الإنسانيّة، ضعيفةً. ولهذا، كذلك، فإنّ الحديث عن تعدّد الثقافات والأجناس والأبنية الحضاريّة داخل المجتمع "الإسرائيليّ" يكاد أن يكون حديثاً بلا معنى! أوّلاً، لهذا الرّابط الدّينيّ الّذي يربط بين اليهود في شتّى أنحاء العالم؛ فيذيب أيّ خلافات أخرى بينهم، ويلهمهم طاقة الحلم، ثمّ الحركة لتنفيذ مشروعاتهم وطموحاتهم. وحينئذٍ، ليس المهمّ، هنا، أن نسأل عن المشروعيّة، الدّينيّة أو الإنسانيّة، لهذه الأحلام والمشروعات، أو حتّى عن صحّة "الدّين اليهوديّ" الّذي بين أيديهم أو تحريفه، بقدر أهمّيّة السّؤال عن فاعليّتها في حياتهم وحركتهم. وثانياً، لأنّ هذا الخلاف والاختلاف، إن حدثا– وهو ما يوشك أن يكون فرضاً جدليّاً! – في الجيل الأوّل، فلن يحدثا — بالتّربية والإعلام — في الأجيال التّالية. إنّ ما شاهدناه منهم، حتّى الآن، هو خلاف حول "الوسائل" الكفيلة بتحقيق الهدف بأقلّ الخسائر، الماديّة والمعنويّة، الممكنة!

إنّ القراءة "العلميّة" للمجتمع "الإسرائيليّ" والتّجمّعات اليهوديّة في العالم، عمل ضروريّ، بل عملٌ مصيريّ، لكنّنا، في الأحوال كلّها، لن نستطيع أن نفرض عليهم نوايانا، ولو كانت حسنة، أو تصوّراتنا، ولو كانت طيّبة!

– ٥/٦ –

وتتميّز "وطني عكّا" بما تتميّز به مسرحيّات الشّرقاوي بعامّة، من أنّها مسرحيّة قضيّة أساساً. وهذا ما يُفسّر كلّ الظّواهر الأخرى الّتي سنلاحظها، وإن كان لا يسوّغها، بطبيعة الحال.

وأوّل ما يمكن ملاحظته في المسرحيّة هو أنّ الحدث فيها — وإن دار حول قضيّة واحدة، وبشخصيّات واحدة — فقد بُني على مشاهد متوالية (خمسة عشر منظراً)، "تسجّل" حدثاً تاريخيّاً، لا حدثاً قصصيّاً، إذا جاز التّعبير! لذلك ما كان البناء التّقليديّ المحبوك– أي الّذي له بداية ووسط ونهاية – ليناسبها؛ لأنّه شكل "مغلق" بطبيعته، كان سيحرم الشّاعر من أن يقول الكثير ممّا قال، ويضطرّه، في الوقت نفسه، إلى أن يعيد بناء أحداثه وشخصيّاته كلّها من جديد.

ولعلّ أوّل ما يلفت نظر المتلقّي لهذه المسرحيّة — ومسرحيّات الشّرقاوي بعامّة، كما أشرنا — هو كثرة الشّخصيّات كثرةً لافتة، بحيث يمكن الاستغناء عن كثير منها، وبخاصّة الشّخصيّات الثّانويّة، بل حتّى بعض الشّخصيّات الّتي عدّها أساسيّة. فعلى سبيل المثال، نجد شخصيّات: الكاتب وإيمي والصّحفيّة الجديدة، يمثّلون جميعاً فكرة واحدة، هي فكرة تأثّر الغرب بالدّعاية الصّهيونيّة الكاذبة، والّتي يتمكّنون من التّحرّر منها حين يرون الأمور على الطّبيعة. وهناك مارسيل وزوجته وطفلهما، وسلامسكي، وهم يمثّلون الحماس للفكرة الصّهيونيّة تأثّراً بالدّين والدّعاية، لكنّ الواقع يصدمهم، فيعود من يعود، ويتمرّد من لا يستطيع المغادرة

وحوار الشّرقاوي، في هذه المسرحيّة وغيرها، حوار طويل جدًّا، يتحوّل، في كثير من الأحيان إلى "خُطَب" طويلة، يتوقّف معها الحدث المسرحيّ تماماً؛ لما فيها من التّكرار، أحياناً، ولتركيزها، من ناحية أخرى، على تفاصيل كثيرة ليست ضروريّة في بناء الحدث أو في بناء الشّخصيّة أو في بناء الفكرة الّتي يريد توصيلها إلى المتلقّي. ولعلّ فيما استشهدتُ به في السّابق دليلاً واضحاً على ما نقول.

غير أنّ طول الحوار على ألسنة الشّخصيّات ترك أثراً آخر مهمّاً في المسرحيّة، هو بطء حركة أحداثها – بصورة عامّة – حتّى لَتصبح – أحياناً – مملّة! الأمر الّذي يفرض على أيّ مخرِج، فيما أتصوّر، أن يستغني عن بعض المَشاهد أو بعض فقرات الحوار، حين يريد إخراجها للعرض على المسرح.

وشعر الشّرقاوي المسرحيّ، كما لاحظ كثير من نقّاده، يميل إلى "النّثريّة" في بنائه وتعبيره، إلاّ حين يتحوّل إلى "الخطابيّة"؛ فعندها ينطلق "الشّعر من عقال المناقشات الفكريّة والتّاريخيّة الطّويلة، عن القضيّة الفلسطينيّة وتطوّراتها..الخ، الّتي تمتلئ بها المسرحيّة. ولعلّ هذا، في تصوّري، هو ما جعل المسرحيّة طويلة طولاً مسرفاً (مائة وتسعون صفحة ممتلئة!).

– ٧ –

تعالج مسرحيّة "شمشون ودليلة"[٢٦]، للشّاعر الفلسطينيّ معين بسيسو، القضيّة الفلسطينيّة قبيل انطلاق الكفاح المسلّح للشّعب الفلسطينيّ، وكيف كانت حياته موتاً، وأبناؤه يعيشون مكدّسين في الخيام الضّيّقة، مستترفي الدّماء والأموال – القليلة، بل النّادرة، أصلاً – لتسيير عربة – هي الحياة الفلسطينيّة نفسها! – لا تسير؛ فعجلاتها من خشب، وأمامها نور أحمر لا ينطفئ، وجنديّ مرور لا يتحرّك! وكلّ مَن يفكّر في الاحتجاج على هذه "الحياة" الميْتة في العربة يوصم بعلامة لا تُمحى باللّون الأحمر! فثمن حياتهم في هذه العربة هو الصّمت، والكلام الوحيد المسموح به في الغربة هو النُّواح والتّفجُّع. فنحن نرى ريم تتفجّع طوال الوقت – دون اعتراض من أحد – على ابنها يونس، الّذي ألقت به، في رعب النكبة، وحملت "صُرّتها"!

السّائق: بل دعها تصرخ/أوَلم تستأجر بعضَ الصّحفيّين/ كي يلتقطوا صورةَ فمها المفتوح؟/ لابدّ
وأن يصرخ بعضُ النّاس/ بعضَ الوقتِ../ فالزّمن، عزيزي الكُمساري، يتحرّك/ والعربةُ
تتحرّك.. (ص٢٥٦)

وهذا السّائق، الّذي يقود العربةَ، لم يره أحد! أمّا الكمساريّ فهو عين السّائق على ركّاب العربة؛ فهو يقدّم إليه تقريراً يوميّاً عن كلّ ما يحدث أو يجدّ في العربة أو حولها. وهو، كذلك، اليد الّتي تبطش، بأمر السّائق، بمَن يفكّر في التّمرّد من ركّاب العربة!

ويلاحظ الكمساريّ، في أحد التّقارير اليوميّة، ظواهر لافتة في العربة؛ فجرائدهم لم تعد تُقرأ، وخطباؤهم لم يعد أحد يستمع إليهم –إلاّ "مخبر" مولاي السّائق! – وأصابع أيدي النّاس بدأت تتآكل وتتقلّص!

وسط هذا الجوّ القاتم، يدفع اليأس مازن إلى التّسلّل إلى الأرض المحتلّة؛ فيُقتل. لكنّ أخاه عاصماً يتّجه اتّجاهاً آخر: الرّفض والمقاومة. لقد بدأ بالمنشورات، ثم أخذ يحمل "شيئاً آخر": مصباحاً أخضر؛ يلقيه على "رجل المرور"، فإذا هو تمثال يتحطّم. وعندها تبدأ المواجهة المسلّحة.

مع المواجهة المسلّحة تتغيّر أشياء مهمّة في حياة العربة؛ فقد أصبح لسكّانها عنوان، وأصبح العالم كلّه يكلّمهم ويتّصل بهم، ويتآمر عليهم، أيضاً ويتاجر بهم! غير أنّ النّكسة لا تلبث أن تقع، فيُرفع العلم "الإسرائيليّ" على العربة نفسها.

غير أنّ وقوع النّكسة لا يُوقف الكفاحَ الفلسطينيّ، بل زاده إصراراً وعنادا. فحين يُلقى القبض على ريم، ترفض أن تخبر شمشون بمكان ابنها أو أيّ أحد آخر من زملائه. وحين يُلقى القبض على عاصم، يأبى أن يدوس هويّته وأوراقه ومدفعه الرّشّاش؛ فيُقتل، لكن بعد أن ترك هو وأختُهُ/ عِرْضُهُ/ وطنُه، في نفس عدويهما – راحيل وشمشون – الشّعورَ بالهزيمة والقلق والخوف.

إنّ الفلسطينيّين في هذه المسرحيّة يبدون بين حصار الشّقيق والصّديق وتضييقهما عليهم قبل النّكسة، ثمّ حصار العدوّ وتضييقه وقمعه بعدها. ولا يخرجهم من هذا كلّه إلاّ إصرارهم على أن يتولوا قضيّتهم بأنفسهم، من جهة، وأن تظلّ هذه القضيّة حيّة، مهما كانت التّضحيات، من جهة أخرى.

- ١/٧ -

والعدوّ "الإسرائيليّ" لا يظهر في الجزء الأوّل من المسرحيّة إلاّ من خلال ذكريات أو أخبار؛ ذكريات "الرّجل ذي الأربطة" الّذي يحكي عن امرأة من يافا كانت ترحل، مع يافا كلّها، عند النّكبة "تحملُ طفلاً/ فوق الصّدرِ، وتحمل صُرّة/ والمرأةُ تعبتْ، خافتْ../ كان الرّعب يبيع تذاكرُهُ في السّوقِ السّوداء/ وأرادتْ أن تُلقي الصُّرّةَ/ لكنْ، من هولِ الرّعبِ الأسودِ، ألقتْ بالطّفلِ..واحتفظتْ بالصّرّة"(ص٢١٢). ثمّ ذكريات المرأة/ ريم/ فلسطين، الّتي أضاع الرّعب الّذي أشاعه العدوُّ طفلَها/ يونسَ/ ابن النّكبة، الّذي "لم يكُ يرضع من ثديي/ جفّتْ كلُّ ينابيعِ الصّدرِ وكلُّ ينابيعِ الأرض/كنتُ أطوفُ به، ترضعهُ هذي الأمُّ وتلك الأمّ/ ..../كان كمَن يتنبأ/ كان كمَن كُتب عليه/ أن يرضع من كلّ الأثداء/ إلاّ من ثدييْ أمّه" (ص٢١٣). وكلمات "الأمّ"، وهي تدافع عن ريم وأمثالها: "منْ منّا لم يُلْقِ بشيءٍ فوق الأرض؟/مَن منّا لم يُلقِ بنافذته/ لم يُلقِ بحائطِهِ، لم يُلقِ ببابه؟/ كلُّ منّا ألقى شيئاً فوق الأرضِ وهاجر.."(ص٢١٤-٢١٥).

إنّه الرّعب الّذي أشاعه الصّهاينة في أرجاء فلسطين لحمل أهلها على التّخلّي عن أرضهم وبيوتهم وممتلكاتهم لتكون غنيمة في أيدي المستعمِرين الجدد – هذه هي الصّورة الأولى الّتي يرسمها الضّحايا للعدوّ قبل أن نراه رأي العين على المسرح.

وإذا كانت هذه صورة العدوّ في الماضي، فإنه لم يغيّر أهدافه وأساليبه في الحاضر أيضا. فالنّاس يدخلون بجثّة صيّاد فلسطينيّ، قتله الصّهاينة لأنّه جروء على أن يطارد السّمكَ الأخضرَ/ الأملَ في البحر، والعدوّ لا يسمح للفلسطينيّين بغير صيد السّردين/ التّافهِ الحقيرِ من الصّيد؛ وإلاّ فسيقوى قلبه على أن يضع الطُّعمَ الأخضر/ الأمل/ المقاومة في صنّارته ليصطاد القرش الأحمر/ العدوّ! ثمّ لا يلبثون أن يدخلوا بجثّة مازن، الّذي قُتل عند الأسلاك الشّائكة بحجّة أنّه متسلّل!

فكأنّنا لا نرى – عبر جزء كامل من المسرحيّة – العدوّ بـ"شخصه"، بل نسمع عنه ذكرياتٍ لأحداث وقعت في الماضي، أو أحداثٍ في الحاضر. لكنّه لا يلبث أن يقتحم المسرحَ، بصوته أوّلا. ففي نهاية اللّوحة الأولى من الجزء الثّاني يفاجئنا صوت شمشون – الأجشّ المبحوح – مهدِّداً متوعّداً، مُدِلاًّ بانتصاراته المدوّية:

الصّوت: يا ركّابَ العربةِ/ مَن في حوزته قنبلة أو مشط رصاص فليُلقِ به من نافذته/ العربةُ سقطت في أيدينا/ سقطت سيناء/ والمرتفعاتُ السّوريّة/ حجرُ المبكى أصبح فرحَ الأحجار/ سقطت غزّةُ..نحن على مرمى حجرٍ من كلّ عواصمكم/ أقربُ لأصابعكم/ من كلّ خواتمكم يا ركّاب العربة/ إنّا نغسلك بالسّمّاعة/ فليسبقْ فمُ كلٍّ منكم فمَ صاحبه/ وليمسكْ بالسّمّعة.. (ص٢٨٨).

إنّه لمن الطّبيعيّ، وقد حقّق شمشون هذه الانتصارات كلّها، أن يكون طلبه الأوّل من الفلسطينيّين – أو من العرب جميعاً – هو الاستسلام، بعد أن يلقي سلاحه من نافذته، ويرفع سمّاعة الهاتف – أو مكبّر الصّوت – ليقدّم فروض الطّاعة والولاء! إنّ "شمشون" لا ينوي، أبداً، أن يغيّر أهدافه ليعيش في سلام وتفاهم وحوار مع جيرانه، بل مع أصحاب الأرض الأصليّين، الّذين شرّدهم عن أرضهم وديارهم، ثمّ يطلب منهم، بعد ذلك، أن يسلّموا له بأنّه أحقُّ بحقوقهم منهم! ووسيلته الأساسيّة – دائماً – هي الإرهاب. فهو يُحكم الحصار بجوقته على العربة – المخيّم الفلسطينيّ – ويهدّد سكّانها بيده الطّويلة، الخفيفة – أو الثّقيلة! – القادرة على أن تصل إلى أخفى ما يخفون: "سنفتّش حدقات عيونكمو/ سنفتّش تحت الجلد" (ص٢٩٦). وهو يجمعهم في السّاحة، ليقتعدوا الأرض، ويمدّ كفّه أمامهم طالباً منهم "مَن يكتب منكم ليوقّعْ في راحةِ هذا الكفّ/ مَن لا يكتبْ فليبصمْ.." (ص٢٩٧)- الاستسلام، مرّة أخرى.

غير أنّ أحداً من ركّاب العربة لم يفعل، بل يأتيه الرّدّ من ريم/ فلسطين/ الأمّ الّتي وجدت ابنها الضّائعَ يونس/ المقاومة؛ إذ تصيح بشمشون: "صار لنا دفترُ يوميّاتٍ آخرُ يا شمشون/ أوتوجراف

آخر/ صرنا يا شمشون نوقّع فوقَ الأربطةِ البيضاءِ على الجرح/.. ../أصبح دفـــترُ يوميّـات الأرض المحتلّة/ هذى الأربطة البيضاء/ وعليها نحن نوقّع"(ص٢٩٩)؛ فلا يجد شمشون ما يردّ به – كالعـادة – إلاّ مدفعه وقنابله وجنده/ القوّة الغاشمة، في محاولة مستميتة لقهر الرّكّاب/ الفلســطينيّين، وإسـقاط المقاومة:

(الدّخان وهو يتصاعد، وشمشون وهو يصوّب المدفع إلى العربة في حركة هستيريّة، وألسنة النّـيران وهي تتصاعد..وفي الصّدى دويّ انفجارات أخرى تتصاعد)، وريم تصيح:"هي ذي يا شمشون/ هـي ذي ألسنةُ النّيران/ توقّعُ في دفتر يوميّات الأرض المحتلّة"؛ فيصيح شمشون بـدوره: "حـتريراً حـول الرّكّاب/ حتريراً حول العربة/ حتريراً حول العربة". وتردّ ريم: "يونسُ يا ولدي/ إنّي أشربُ نخبَـكَ حتّى آخر قطرة/ كأس البارود"(ص٢٩٩-٣٠٠).

فالقوّة الغاشمة العمياء/العدوان من جانب شمشون، لا يولّد إلاّ العنف والإصرار على المقاومـة من جانب الفلسطينيّين.

غير أنّ الصّراع لا يلبث أن ينتقل إلى مستوى آخر؛ من مستوى: القوّة في مواجهة قوّة أخرى (قد لا تكون على القدر نفسه، لكنّها، بلا جدال، مؤثّرةٌ وفعّالة!)، إلى مستوى آخر تكون فيه النّفَس في مواجهة النّفَس، والقلب في مواجهة القلب، والإرادة في مواجهة الإرادة، بعد أن تقع ريم، جريحة، عاجزة، في أيدي شمشون وزبانيته.

في بداية المواجهة يحاول شمشون أن يعرّي ريم أمام نفسها، وأمام نفسه، بمزيج من الخـداع، والإغراء، والتّهديد، في وقت واحد. فهو يدخل عليها وفي يده أرنب وقد علّقه من رجليه الخلفيّتـين، ثمّ يبدأ بالهجوم على قلبها /ابنها وأخيها مباشرة: "ابنُكِ يونس/ الابنُ الضّائع/ أنا أعرفُ أيـن هـو الآن../ ريم../ أنا أعرفُ أين يقيم.."(ص٣٠٦). ولمّا لم تهتزّ ريم بهذا، صاح بها: "ماذا تنتظريـن؟/ أن يهبط بمظلّته عاصم؟/ لن يهبط بمظلّته عاصم/ عاصم أصبح في أيدينا يا ريم/ يونس في أيدينا،عـاصم في أيدينا/ ماذا تنتظرين؟"(ص٣١١). لكنّ أكاذيبه المبطّنة بالتّهديد لا تجعلها تلين؛ لأنّـها تعلـم أنّ أخاها/ ابنها/ المقاومة "في شرياني..قطرة دم.."(ص٣١٢).

إزاء هذا الصّمود غير المتوقّع، يبدأ شمشون خطّة جديدة، تقوم على الوعـود والإغـراءات: "ريم../ كوني عاقلة يا ريم/ لا توجد تحت سريركِ آلةُ تسجيلٍ/ لتسجّلَ كلماتك/ كي يسمعها مَـن هم خلف الأسلاك/ أو في تلك الصّالة/ لكن ستكونينَ تلـكَ البطلـة/ لـو تسـتمعين قليـلاً لي/ وسأصحبكِ إلى ولدكِ يونس/ هو في أحد فنادقنا الآن.."(ص٣٠٨). فهو يغريها بالسّرّيّة، والبطولـة، ورؤية ابنها – دون أن يتورّع؛ فيطعن – في خسّة – ابنها/ المقاومة في كرامته وشرفه: "هو في أحـد فنادقنا الآن!". لكنّ ريم تظلّ صامدة، لا تلين، بل حتّى لا تسكتُ عنه وعن أكاذيبه على ابنها.

وإذ لا تلين ريم بالوعد أو الوعيد، لا يجد شمشون أمامه إلاّ أن يكشف عن وجهه الحقيقيّ: القوّة الغاشمة، المدمِّرة، الّتي تخفي، في الوقت نفسه، ضعفه وخوفه، بل رعبه، من هؤلاء الّذين يحاول إقناع نفسه، قبل إقناع الآخرين، أنّهم ضعفاء: "كـلُّ رؤوسكمُ في هـذي الخـوذةِ كالبيْضِ المكسور"(ص٣٠٧). لكنّ ريم تردّ عليه: "إنّكمُ ترتجفون/ ترتجفون/ ترتجفون../ حتّى حين تغطّون الجسدَ الرّاعش بالأسلاك../ ترتجفون/ حتّى تحت الخوذات الفولاذيّة ترتجفون/.. .. ../كلُّ ثلوج العالم تحت جلودكمُ يا شمشون"(ص٣٠٧، ص٣١٠).

إنّ شمشون، إزاء هذا الصّمود والتّماسك النّفسيّ الّذي تبديه ريم – على الرّغم من جروحها، وما تسبّبه هذه الجروح من آلام وضعف، لكنّها جروح لا تجاوز الجسد – لا يملك شمشون نفسه عن أن يمزّق الأرنب الّذي في يديه بـ"سونكي" بندقيّته، ويلقي به على صدرها، في محاولة أخيرة لإرعابها وهزيمتها، لكن، هيهات!

يغرق شمشون هزيمته وضعفه أمام هذه المرأة/ الوطن في الخمر، يسرّها في عودته. ولمّا تبدي رفيقته ورفيقة دربه راحيل دهشتها من ذلك، يقول لها: "تلك المرأة يـا راحيل، تلك المرأة/ ريم../يوجد في داخلها شـيءٌ لا يُكسر يـا راحيـل/..../لابـدّ وأن أكسر تلك المرأة/ أكسرها..أكسرها"(ص٣١٥-٣١٦).

وإذ تشعر راحيل بعذاب رجلها/ جيشها/ حصنها، المهزوم أمام امرأة، تغريه بأن يقتلها، أو "..هناك ما هو أمتعُ يا شمشونُ من القتل/ أشهى وألذّ من القتل/ (ضحك) أن تتمدّد معها فوق سرير واحد/نَمْ معها فوق النّقّالةِ، واقتلها"(ص٣١٦). وحين يحاول أن يتماسك من جديد، وأن يقنع نفسه، قبل إقناعها هي، بأنّه هو الأقوى من ريم؛ فيصيح: "أنا أعلم أنّـي الأقوى/ أقوى منها عشرات..مئات..ألوفَ..ملايينَ المرّات"(ص٣١٦-٣١٧)، تردّ عليه راحيل قائلةً: "لكنْ، ما زالت ريم هي الأقوى/ ما لم تكسرها/ أنا لا أهذي يا شمشون(تتناول جرعة أخرى من الكأس)/ أنا مثلُك/ أبحثُ عن شيءٍ أكسرهُ/ ولهذا جئتُ وراءك/ وتبعتُكَ عبرَ مئات السّنوات/..كنتَ تحطِّمُ كلَّ الأشياء، وكنتُ معك/.. .. ../ قدرُكَ أن تكسرَ/ أو تتكسّر"(ص٣١٧).

إنّ راحيل – في الحقيقة – هي روح شمشون وظلّه/ نفسه، الّتي تتعذّب لعذابه، وتفرح لفرحه، وتعيش أزمته، وتفكّر بعقله، وتصارحه بما لا يستطيع أن يصارح به أحدا. إنّها، إذ تغريه باغتصاب ريم وقتلها، فهي تعبّر عمّا في نفسه بصوت عال. إنّها/ إنّه يعرف أنّه وضع نفسه في هذا المأزق الّذي لا فكاك منه، والّذي تعبّر عنه راحيلُ/ نفسُه، حين قالت له: "قَدَرُكَ أن تكسرَ، أو تتكسّر". ولهذا، فهو لا يتورّع عن عمل أيّ شيء في سبيل بلوغ أهدافه: أن يقتل أو يغتصب، أن يعِدَ وأن يتوعّد..الخ؛ فالغاية، عنده، تجعل أيّ وسيلةٍ، وكلّ وسيلةٍ، إليها مباحة!

وراحيل/ نفسه تنبّهه أيضاً أن يحذر، وألاّ يتوقّف؛ "إنّ لنا قدَر الأجراس/ إنْ كفّتْ تُقرَعُ ماتت"(ص٣١٨) — الحركة الدّائبة المستمرّة، الصوت الّذي لا يخفُتْ، الفعل الّذي لا يتوقّف؛ لأنّ السّكون، أو السّكوت، في حالته، قرين الموت. ولهذا فعليه أن يكون، دائماً، في قلب الخطر، على ألاّ يمسّه الخطر! كما تقول له راحيل: "إنّا كالمحكوم عليه بأن يضربَ بيديه السّكّينَ/ فلا يُجرَح/ لو سال الدّمُ مات/ في الصّدرِ الجُرْحُ يميت/ في الكفِّ الجرحُ يميت/ قاتلُنا هو الجرحُ الأوّل/ وعلينا ألاّ نُجرحَ أبداً"(ص٣١٩).

ويحيا أمل شمشون من جديد بوقوع عاصم في أيديهم؛ فيصيح براحيل: "سقط أعوها في يدنا يا راحيل/ لو أكسرهُ أكسرها/ لو أكسره.."، نعم! فكسر عاصِم/ المقاومة، هو أسهل الطّرق لكسر ريم/ القضيّة/ فلسطين كلّها. ويأمرُ شمشون حارسه أن يفرش أشياء عاصم على الأرض: "افرشْ مدفعَه الرّشّاشَ وقنبلتَه/ أمشاط رصاصه/ افرشْ أوراقَه"(ص٣١٩)، ويأمر عاصماً — وحسب! — أن يدوس عليها بقدميه: "لن أطلب شيئاً آخر!". لكنّ عاصماً يرى ما في الطّلب من القسوة، ويرى، كذلك، ما يرمي إليه شمشون؛ إنّه، إذ يدوس هذه الأشياء، فإنّما يدوس على شرفه الحربيّ، وهويّته القوميّة، وعلى ذاته، وصوته في العالم، وقضيّته؛ فيرفض، ولو كان الثّمن حياته نفسها!

راحيل: قدمُكَ منقذتُكَ..لا رأسُكَ يا عاصم..

شمشون: وسأُفرِجُ عنك/ لو دُست/ لا توجد كاميرا أو عينٌ تُبصركَ وأنتَ تدوس..

عاصم : ماذا عن عينيّ أنا؟

راحيل: لن تشهدَ ضدّكَ عيناك..

عاصم: إنّكَ لا تفهمنا يا شمشونُ..ولن تفهمَنا أبداً..

.. ..

عاصم: ماسورة هذا المدفعِ هي عُنُقي/ كيف يدوسُ الواحدُ منّا يا شمشونُ على عنقه؟/ مرّتْ سنواتٌ كنّا فيها يا شمشونُ بلا أعناق/.. ../ حتّى أمسكنا المدفع/ حتّى صارت ماسورة هذا المدفع/ هي عنق الواحدِ منّا يا شمشون.. (ص٣٢٠-٣٢١)

بهذا الإصرار والصّمود، يقضي عاصم على آخر أمل لشمشون وراحيل في الانتصار؛ فتصرخ راحيل في عاصم، وقد كسرت زجاجة الخمر لتستخدم قاعها سلاحاً: "ستدوس على هذا المدفع/ إمّا أن تتكسّر أنت/ أو نتكسّر نحن"(ص٣٢٢)، وتأخذ في طعنه، في الوقت الّذي كان شمشون فيه، بدوره، قد انتزع السّونكي من حرابه المعلّق حول وسطه وأخذ يسدّده إلى صدر عاصم، ولا يكفّ عن طعنه حتّى يسقط على مدفعه ورصاصه وأوراقه. وتتجه راحيل إلى ريم تسألها عن اسمها الحقيقيّ! "أنتِ دليلة/ هذا هو اسمك/ أمّا ريم/ فهو الإسمُ السّرّيّ"!(ص٣٢٢).

في هذه اللّحظات يصل رجال المقاومة؛ فيعتصم شمشون وراحيل بالمدفع، يطلقه، في هستيريا، في كلّ اتّجاه؛ فتصيح به ريم في ضعفها: "دُرْ حول المدفع/ دُرْ حولَ الطّاحون/ دُرْ يـــا شمشـــون/.. ../دُرْ حولَ المدفع/ هذا هو طاحونكَ يا شمشون/ ستظلّ تدور إلى أن تسقط/ ستظلّ تـــدور إلى أن تسقط/ هذا هو قدرك"(ص٣٢٥).

وهكذا جمع بسيسو لشخصيّة شمشون (وراحيل جزء منها، متّصل بها؛ ولهذا لا تُعدّ شـــخصيّة منفصلة، كما هو واضح من التّحليل) في المسرحيّة كلّ السّمات الّتي يراها مميّزة لـــ"الشّـــخصيّة اليهوديّة"، من القسوة، والعنف، والتّباهي بالقوّة، والعيش في جوّ من الرّعب والفزع اللّذين ينشرهما، دائماً، على الآخرين؛ فهو لا يعرف كيف يعيش حياة الدّعة والسّلام؛ لأنّه يعرف ألاّ بقاء له أو أمـــن إلاّ بإرعاب الآخرين. وهو نذلٌ، وخسيس خائن، لكنّه — في الوقت نفسه — ضعيـــفٌ، متـــهالك، يحاول، باستمرار، أن يداري، وراء قناع العنف والإرهاب، وجهه الحقيقيّ الشّاحب!

- ٣/٧ -

وقد بنى معين بسيسو المسرحيّة على توظيف شخصيّة شمشـــون، كمـــا جـــاء ذكرهـــا في التوراة[٢٧]. فقد صوّرها سِفْر القضاة شخصيّة وهبها الله، تعالى، القوّة والبأس. لكنّ شمشون اســـتغلّ هذه القوّة وهذا البأس في الانتقام — مجرّد الانتقام — من الفلسطينيّين، إن بالحقّ أو بالبـــاطل. لكـــنّ الفلسطينيّين ينجحون، أخيراً، في الإيقاع به عن طريق "دليلة"، المرأة الّتي أحبّها في غزّة؛ فبـــاح لهـــا بسرّه؛ فكانت نهايته الشّهيرة؛ إذ أمسك به أعداؤه — بعد قصّ شعره — وربطوه إلى طاحون لا يكفّ عن الدّوران به ليلاً ونهاراً، حتّى إذا تمكّن من الإفلات منه، وخرج إلى النّاس فوجدهـــم في المعبـــد؛ أسقط المعبد على الجميع، وهو معهم!

فشمشون، في التّوراة، تمثيل حيٌّ للقوّة الجسديّة العمياء، والّتي تلقى مصيرها لضعفها أمام متعة الجسد، ولغياب الوعي، وإظلام الرّوح، حتّى أنّه على استعداد لتحطيم العالم كلّه/ المعبد لمجرّد الانتقام من أعدائه. وهكذا كان شمشون في المسرحيّة تمثيلاً ممتازاً لـــ"الشّخصيّة اليهوديّة" حين تمتلك القـــوّة؛ فتصبح، بين يديها، قوّة عمياء، مستبدّة، كلّ همّها أن تنشر الرّعب والإرهاب والخـــوف في نفـــوس الآخرين؛ لأنّها لا تجرؤ على مواجهة الآخرين — أو حتّى مواجهة نفسها! — في زمن الدّعة والسّلم!

ولكن، هل يمكن أن تمثّل هذه الغانية المأجورة — وإن لم تخلُ من ذكاء وإخـــلاص! — الأمّ/ الصّمود/ الوطن الفلسطينيّ؟ أظنّ أنّه كان على الشّاعر أن يبحث عن رمز أكثر نقاء!

- ٤/٧ -

وعلى أيّة حال، فقد نجح بسيسو، إلى حدٍّ كبير في رسم معالم قضيّته، عبر شخصيّاته/ رموزه، الّتي أحسن رسم معالمها بدقّة بالغة. كما نجح، كذلك، في إحاطة هـــذه الشّـــخصيّات/ الرّمـــوز

بمجموعة أخرى من الإشارات (الّتي لا يرقى كثير منها إلى مستوى الرّمز!) غير الإنسانيّة – كالعربة، والنّور الأحمر، والأخضر، والسّمك، بألوانه وأنواعه المختلفة، والكأس..الخ – أعانت على تصوير الجوّ الخانق الّذي يعيش فيه اللاجئون الفلسطينيّون خارج وطنهم، بقدر ما أعانت على تجسيد القضيّة الّتي يريد طرحها. وإن عابها، إلى حدٍّ ما، فيما أتصوّر، ازدحامها في مكان واحد وفي عرض واحد.

أمّا حواره الشّعريّ فكان سلساً، بسيطاً، يحمل قدراً كبيراً من "الدّراميّة"؛ أي ملاءمته للشّخصيّات الّتي تنطق به، وللشّخصيّات الّتي يوجّه إليها، وللموقف الّذي يدور فيه الحوار[٢٨]. غير أنّ بعض الشّخصيّات في المسرحيّة عُرفت بحوارها الحماسيّ/ الخطابيّ، كما نرى في حوار "الأب"، مثلاً، والأمّ أحيانا؛ ربّما لأنّهما يخشيان أن "تبرد" القضيّة في نفوس الأجيال الجديدة؛ فكانا يعمدان إلى الحماس لبثّه في نفوسهم. مع أنّ الشّاعر حرص على أن يكون خطاب المقاومة، ممثّلة في عاصم، مغلّفاً برمزيّة رقيقة، مفهومة، تبعد به عمّا يُتوقّع في خطاب المقاتلين من الحماس والعاطفيّة.

ويلفت في حوار المسوحيّة، أيضاً، ميل الشّاعر إلى استخدام لغة الحياة اليوميّة، في مجال الحرب، الّتي هي حيلة المقاومة؛ فيذر عبارات مثل: "حتريراً حول العربة" (أي اضربوا حصاراً حولها)، فضلاً عن "القنبلة" و"مشط الرّصاص" و"السّونكي"..الخ.

أمّا بناء المسرحيّة فقد حرص بسيسو على أن يكون بناءً تسجيليّاً؛ بمعنى أنّها لا تقوم على حدث واحد متصل، يصوّر "حكاية" لها بداية ووسط ونهاية، بل تقوم على أحداث أو مواقف متجاورة ومتداخلة تكشف عن قضيّة. ولهذا قسّم الشّعر المسرحيّة قسمين، أو جزأين، يضمّان سبع لوحات. ويصوّر الجزء الأوّل حياة الفلسطينيّين في المخيّمات/ العربة قبيل انطلاق الثّورة الفلسطينيّة في مطلع عام ١٩٦٥. في حين يصوّر الجزء الثّاني – الّذي يبدأ والعلم الفلسطينيّ مرفوع فوق العربة – حياتهم بعد انطلاقها. وقد أحسن الشّاعر في أنّه لم يجعل نكسة١٩٦٧ حدّاً فاصلاً بين الجزأين؛ فالحدث الأهمّ، هنا، هو انطلاق الثّورة، والّذي كان من نتائجه أن هاجمت "إسرائيل" الدّول العربيّة المحيطة بفلسطين المحتلّة، مصر وسوريّا والأردنّ، في يونيو١٩٦٧. كما أنّ الثّورة قامت قبل النّكسة واستمرّت بعدها.

– ٨ –

وهكذا رسم الشّاعران العربيّان الكبيران معالم "الشّخصيّة" اليهوديّة أو الصّهيونيّة من وجهتيْ نظر مختلفتيْن؛ فركّز الشّرقاوي على "الوجه الآخر"- الإنسانيّ، الحيّ الضّمير، المتمرّد على أحلام الصّهيونيّة ومشاريعها العنصريّة، إذا ما كان طريقها الوحيد هو الدّم والإرهاب واغتيال حقّ الآخرين في الحياة – لهذه "الشّخصيّة". ومن ثمّ فهو لم ير فيها "شخصيّة واحدة"، بل "شخصيّات" و"أفراداً"، يمكن أن يتّفقوا وأن يختلفوا، أن يتقاربوا أو يتباعدوا، لكنّهم لا يكوّنون، أبداً، "شخصيّة" واحدة.

أمّا الرّؤية الأخرى، الّتي تبنّاها مغير بسيسو، فقد قامت – كما رأينا – على رصد السّمات "المشترَكة" الّتي "تجمع" اليهود – عبر تاريخهم – على "شخصيّة" واحدة، فيها العدوانيّة، والعنف، وحبّ التّوسّع والسّيطرة، والتّباهي بالقوّة..الخ.

والحقيقة أنّ نتاج التّجربة – التّاريخيّة والواقعيّة – الّتي عاشها العرب والمسلمون مع اليهود يبدو أكثر ميلاً إلى رؤية بسيسو منه إلى رؤية الشّرقاوي. فرؤية بسيسو أقرب – من جهة – إلى الرّؤية الإسلاميّة، الّتي بدأنا بها هذا البحث (مع أنّنا لا ندّعي، بطبيعة الحال، أنّ بسيسو كان "إسلاميّ" الرّؤية الفكريّة أو السّياسيّة!)، ومن جهة أخرى، فهي أقرب إلى "الضّمير الجمعيّ" العربيّ-الإسلاميّ في نظرته إلى العدوّ، وهي ليست نظرة "نظريّة" أبداً، بل نظرة مبنيّة على تجارب طويلة، مريرة، مع هذا العدوّ، قبل "الكيان" وبعده.

وفضلاً عن هذا فإنّ صراعاً من هذا النّوع – أعني صراع الأرض والوجود – لا يمكن أن تحلّه "النّوايا الطّيّبة"، ولو صدقت! وبخاصّة أنّها من جانب واحد (هو العربيّ، بطبيعة الحال!)، و لم يشارك فيها الطّرف الآخر بأيّ بادرة حتّى يومنا هذا! وهو ما يثبت، من غير شكّ، أنّ عداوة اليهود المتأصّلة للعرب والمسلمين قادرة على وأد أيّ نيّة طيّبة يمكن أن تبدر من أفراد قلائل غير مؤثّرين في التّيّارات الرّئيسيّة في هذا الكيان.

غير أنّ هذه الرّؤية للصّراع على المدى البعيد، لا تمنع من أن نقول إنّ سلاحنا الأساسيّ في هذا الصّراع هو "المعرفة"، و"المعرفة الوثيقة" وحدها؛ المعرفة الّتي إن اهتممنا فيها بمعرفة "الكلّيّات"، لم نهمل "الجزئيّات"، وإذا ركّزنا على معرفة "الأهداف البعيدة"(الاستراتيجيّات)، لم نهمل الإحاطة بـ"الأهداف المرحليّة"(التّكتيك)، ثمّ الوسائل والأساليب الّتي يستخدمونها في تحقيق هذا كلّه.

هوامش وتعليقات:

(١) لم يكن الموقف الغربيّ من اليهود، كما يتجلّى في الأعمال الأدبيّة، ثابتاً أو واحداً، على مدى تاريخ هذا الأدب؛ فقد كان – قبل القرن التّاسع عشر – سلبيّاً، بل عدائيّاً، ثمّ تحوّل – لأسباب معقّدة، سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة ودينيّة – إلى موقف متعاطف ومؤيّد، بل داعم لليهود وأحلامهم. انظر – لتبيّن هذا الموقف – د.هاني الرّاهب: الشّخصيّة الصّهيونيّة في الرّواية الإنكليزيّة؛ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ١٩٧٩، بخاصّة الفصل الأوّل: المقدّمة. وقارن: د.عبد الوهّاب المسيري: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصّهيونيّة – رؤية نقديّة؛ مركز الدّراسات السّياسيّة والاستراتيجيّة بالأهرام١٩٧٥؛ المقدّمة، ص٢٣.

(٢)راجع سيّد قطب: في ظلال القرآن؛ دار الشّروق،ط. الثّانية عشرة١٩٨٦، تفسير الآيات الكريمة(٤٠-٧٤) من سورة البقرة؛ الجزء الأوّل من المجلّد الأوّل، ص٦٣ وما بعدها. وفي عادة اليهود التّحالف مع الأقوياء والاحتماء بهم، راجع د. نعمان عبد الرّزّاق السّامرّائيّ: اليهود والتّحالف مع الأقوياء؛ كتاب الأمّة٣٢؛ الدّوحة١٩٩٢.

(٣)سيّد قطب: السّابق١/ ٩٠.

(٤)عن عبد الله بن سبأ (ويُعرف أيضاً بابن السّوداء، وكان أسود البَشَرة، من أهل اليمن) ودوره في فتنة عثمان بن عفّان، رضي الله عنه، يذكر ابن كثير في "البداية والنّهاية"(دار الغد العربيّ؛ القاهرة، ٢٢٨/٤) أنّ أهل مصر، الخارجين على عثمان، " كان معهم ابن السّوداء، وكان أصله ذمّيّاً؛ فأظهر الإسلام، وأحدث بدعاً قوليّة وفعليّة – قبّحه الله". ولا خلاف على يهوديّة ابن سبأ.

(٥)راجع، عن "السّبئيّة"و دورها في نشأة الفرق الغالية في الإسلام: المِلل والنِّحَل للشّهرستانيّ، على هامش: الفِصَل في الملل والنِّحَل، لابن حزم. مكتبة السّلام العالميّة، القاهرة، د.ت.١٢/٢ وما بعدها. أيضاً، الحسن بن موسى النّوبختيّ وسعد بن عبد الله القُمّيّ: فِرَق الشّيعة، تحقيق د.عبد المنعِم الحفنيّ؛ دار الرّشاد، القاهرة١٩٩٢،ص٣٢-٣٣.د.علي سامي النّشّار: نشأة الفكر الفلسفيّ في الإسلام؛ دار المعارف بالقاهرة١٩٦٩،٢٣/٢ وما بعدها. ويُلاحظ أنّ د.علي الورديّ، في كتابه: وعّاظ السّلاطين (بغداد١٩٤٥)، يحاول أن يثبت "أنّ كثيراً من الأمور الّتي تُنسب إلى ابن سبأ موجودة في سيرة عمّار بن ياسر على وجه من الوجوه"، وقد تابعه على هذا القول د.كامل مصطفى الشّيبي في كتابه: الصّلة بين التّصوّف والتّشيّع؛ دار الأندلس، بيروت١٩٨٢،ص٤٤-٤٦. وراجع رأي د.النّشّار في القضيّة في السّابق٢٨/٢.

(٦) عن البابيّة والبهائيّة وصلتهما بالاستعمار والصّهيونيّة، راجع د.محسن عبد الحميد: حقيقة البابيّة والبهائيّة، المكتب الإسلاميّ، بيروت١٩٨٥، الفصل الأوّل خاصّة. أيضاً، محمّد إبراهيم البدري: بين البهائيّة والماسونيّة نسب؛ مجمع البحوث الإسلاميّة، القاهرة١٩٨٦، ص٣١ وما بعدها.

(٧) تُجمِع كلّ الكتابات عن هذه الجمعيّة السرّيّة على أنّها يهوديّة المنشأ والأهداف. راجع، مثلاً، سعيد الجزائريّ: الماسونيّة ما لها وما عليها، ماضيها وحاضرها؛ دمشق١٩٨٦.

(٨) تُرجم الكتاب إلى العربيّة عدّة مرّات، أشهرها، وربّما أوّلها، ترجمة محمّد خليفة التونسيّ: الخطر اليهوديّ — بروتوكولات حكماء صهيون، والّتي قدّم لها عبّاس محمود العقّاد؛ دار التّراث، القاهرة١٩٧٧. راجع، بخاصّة الفقرات٧-١٣ من تقديم المترجم للطّبعة الأولى.

(٩) لا نعدم أن نجد أصواتاً في الغرب ترتفع، بين الحين والآخر، احتجاجاً على النّفوذ الكبير، وربّما المطلق، الّذي تتمتّع به جماعات الضّغط الصّهيونيّة و"إسرائيل" على السّياسة والإعلام الغربيّين، وفي الولايات المتّحدة خاصّة. راجع، مثلاً، رجاء (روجيه) جارودي:ملف إسرائيل-دراسة للصّهيونيّة السّياسيّة؛ دار الشّروق، القاهرة١٩٨٣. وأيضاً، بول فندلي: مَن يجرؤ على الكلام؟ اللّوبي الصّهيونيّ وسياسات الولايات المتّحدة الدّاخليّة والخارجيّة؛ شركة المطبوعات للتّوزيع والنّشر، بيروت١٩٨٨.

(١٠)هذه الصّورة الجسديّة شائعة في الرّسوم الهزليّة (الكاريكاتير)، وفي الشّرائط (الأفلام) السّينمائيّة، والمسرحيّات. لكنّ إشكالات هذا التّحديد علميّاً تناولها المفكّر المصريّ جمال حمدان في كتابه: اليهود أنثروبولوجيّاً؛ المكتبة الثّقافيّة١٦٩، دار الكاتب العربيّ، القاهرة١٩٦٧.

(١١) راجع د. المسيري: موسوعة المفاهيم..، مادة: الأغيار.

(١٢) السّابق، موادّ: الشّعب المختار؛ الشّعب المقدّس؛ العبقريّة اليهوديّة.

(١٣) السّابق، نفسه.

(١٤) راجع، السّابق، مادتيّ: إرتس يسرائيل، والأرض.

(١٥) تعدّ الموسوعة الّتي وضعها د.عبد الوهّاب المسيري، وأشرنا إليها غير مرّة حتّى الآن، تمثيلاً ممتازاً لوجهة النّظر هذه في "قراءة" الواقع والتّراث اليهوديّين.

(١٦) علي أحمد باكثير: شيلوك الجديد؛ مكتبة مصر، القاهرة د.ت. راجع للباحث: الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب١٩٨٦، ص٢٢ وما بعدها.

(١٧) يسري الجندي: ما حدث لليهوديّ التّائه مع المسيح المنتظَر. نُشِرت، أوّلاً، بمجلّة المسرح١٩٦٩، ثمّ نُشرت في كتاب عن الهيئة المصريّة العامّة للكتاب١٩٨٧. راجع للباحث: السّابق، ص٢٦٠ وما بعدها.

(١٨) لمزيد من التّفاصيل راجع للباحث: السّابق، ص٢٣٩ وما بعدها.

(١٩) عبد الرّحمن الشّرقاوي: وطني عكّا؛ دار الشّروق، القاهرة١٩٧٠. والإحالات إلى هذه الطّبعة في المتن.

(٢٠) من الغريب جدّاً أنّ الشّرقاوي يدخل إلى هذا المشهد، الّذي يدور في "إسرائيل"، من خلال "بصيرة" حازم، الّذي يقول لمن حوله: "فلتحدّقْ، لا بعينيكَ، لكنّ بالبصيرة/ هي ذي تل أبيب..هي ذي يافا..تأمّلْ"(ص٣٨)، وإذا بنا أمام المشهد!

(٢١) هذا تعبير غير موفّق من الشّرقاوي؛ فآدم، عليه السّلام، لم "يهرب" من الجنّة، وإنّما أخرجه الله، سبحانه، منها لغرض إعمار الأرض، وهو الهدف الأساسيّ من خلقه.

(٢٢) راجع د. نعمان السّامرّائي: السّابق، ص٩٧ وما بعدها.

(٢٣) راجع مادة: الفيلق اليهوديّ، في د. المسيري: السّابق ص٢٨٦، وفيها يقول: "وتتأرجحُ الصّهاينة بين قوّة إمبرياليّة وأخرى هو قانونٌ أساسيّ يحكم الحركة الاستيطانيّة الصّهيونيّة الباحثة عن سيِّد يحميها، على أن تصبح له عميلاً أو قاعدة". السّابق، نفسه، ع٢.

(٢٤) تعني "الثّقافة الاجتماعيّة social culture"، عند علماء الاجتماع، "البيئة الّتي خلقها الإنسان بما فيها من المنتجات المادّيّة وغير المادّيّة الّتي تنتقل من جيل إلى آخر"؛ ومن ثمّ يدخل فيها المستوى المدنيّ الّذي يعيش فيه الإنسان، وعوامل التّربية والثّقافة الّتي يتعرّض لها، في وقت واحد-د.أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعيّة؛ مكتبة لبنان، بيروت١٩٨٢.

(٢٥) راجع الموادّ المتّصلة بالمؤسّسات التّعليميّة والدّينيّة في التّجمّعات اليهوديّة، في د.عبد الوهّاب المسيري: السّابق، موادّ: بيت ها مدراش؛ المدرسة التّلموديّة؛ حيدر.

(٢٦) معين بسيسو: شمشون ودليلة – ضمن الأعمال المسرحيّة الكاملة؛ دار العودة، بيروت١٩٧٩. والإحالات إلى هذه الطّبعة في المتن.

(٢٧)راجع "الحكاية" في الكتاب المقدّس؛ العهد القديم؛ سِفْر القضاة؛ الإصحاحات ١٣-١٦.

(٢٨) عن وظائف الحوار المسرحيّ، راجع للباحث: اللّغة في المسرح النّثريّ؛ فصول، مج ٥، ع١؛ أكتوبر- ديسمبر١٩٨٤، ص١٥٤-١٥٥.



البناء النفسى

للشخصية الرومانسية

فى روايات محمد عبد الحليم عبد الله

د. سعاد صالح *

الدراسات النظرية

١ـ فى تحديد المصطلح :ـ

إذا كانت الجزئية الأولى فى عنوان البحث تتعلق بالبناء النفسى؛ فإنه يتعين ـ بداية الإشارة إلى بعض تلك الدراسات التى عنيت بها تلك العلاقة التى تربط بين الأدب والعلوم الإنسانية بعامة، وعلم النفس بخاصة.

ولقد أشار د. عز الدين إسماعيل فى مقدمة كتابه «التفسير النفسى للأدب» إلى تلك البداية فى كلية الآداب، فى الثلاثينيات، وتحديداً فى عام ١٩٣٨، وكانت هذه البداية تتمثل فى تلك الدراسة التى تدور حول علاقة علم النفس بالأدب.

وجاء الأستاذ أمين الخولى فى هذه الأثناء ببحث حول هذه الجزئية، وأيد فيه تلك العلاقة التى تربط بين الأدب وعلم النفس، وبلور وجهة نظره فى هذه الجزئية التى ختم بها بحثه قائلاً:

«فليس هذا الوجه النفسى إلا رجوعًا بالبلاغة إلى مصدر الحياة الفنية فى الإنسان،ووصلاً لأصول الفن القولى عنده بأصول الحس الفنى فى خلق هذه الإنسان.. فيدرك بذلك جمال القول الجميل، وإعجاز الكلام المعجز، محاولاً حينما يعبر عن ذلك ويؤديه، أن يقيم قوله فى هذا على أساس من كيان النفس وخصائص الشعور الفنى»(١)، ثم جاءت دراسة. محمد خلف الله أحمد نتاجًا لمحاضرات فى كلية الآداب،وأكد من خلالها على احتكاك علم النفس، وذلك فى علاقة تبادلية بينهما فيفيد

* مدرس بقسم اللغة العربية ، كلية الألسن، جامعة عين شمس.

البحث الأدبي من تلك التطورات التي تعرضت لها العلوم النفسية التي كانت محاطة بالغموض قبل ذلك؛ فهو بذلك يريد "توضيح الفكرة الرئيسية فى هذا الكتاب ، وما تدعو إليه من اصطناع فلسفة ذوقية متكاملة ، ومن الإفادة في الإبداع والدرس الأدبي من تطور المعارف العلمية الحديثة ، واتساع آفاق الدراسات الإنسانية ، وبخاصة دراسات النفس والجمال ."(٢)

ولقد نبه د. محمد النويهي إلي هذه الفكرة فى عام ١٩٤٩ ، وهو تاريخ صدور الطبعة الأولي من كتابة : " ثقافة الناقد الأدبي " ، الذي ألح من خلاله علي إرساء فكرة الاستعانة بشتى العلوم الإنسانية فى سبيل المزيد من التنوير للرؤية الإبداعية للأديب.

وفي هذا يقول د. النويهى :-

" علم النفس الحديث قد أكسبنا فهماً عظيماً بالنفس البشرية ، علي شدة استقلالها وعظم تعددها ، بل هو الذي بين لنا صور هذا التعدد فزاد من فهمنا بها ، وقد فعل ذلك بأن حلل العناصر المختلفة – أو ما استطاع أن يستكشفه منها – التي تتكون منها النفس البشرية ."(٣)

ومن ثم ، اكتملت الفكرة فى ذهن النقاد ، فجاء كتاب د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، وذلك فى تطبيقه المنهج النفس فى العديد من الدراسات التطبيقية ، فى الشعر والأدب المسرحي ، فضلاً عن الأدب الروائي . هذا ، إلي جانب منجزات علم النفس فى المجال الأدبي ، حيث بدأها

د. مصطفي سويف (٤) ، وأكملها د. مصري عبد الحميد حنورة (٥) ، و د. شاكر عبد الحميد.(٦)

وهكذا تأتي النقطة الثانية فى عنوان البحث ، ألا وهى الشخصية .

تعد الشخصية إحدى زوايا المنهج النفسي الذي يعطي للعلم روحاً ، فالمزج بين الروح والمادة نلمسه رائعا إذا ما تم ، ونلمسه مريعاً إذا ما انفصل .

والغوص إلي أعماق العمل الأدبي فيه استقراء للنفس البشرية ، بكل ما فيها من متناقضات وبكل ما تحوى من ميول وأهواءٍ ، سلباً وإيجاباً ، عمقاً وتسطيحاً . كل هذا يجعل القلم يتحرك علي الورق ، ولكنه قبل ذلك استمد حروفه من أغوار النفس ، وانفعالها الداخلي. رسمت الريشة تفاصيل اللوحة الخارجية من خلال تلك المرآة الداخلية التي تعكس كل ما تموج به النفس من صراعات ، بينها وبين الآخر تارة ، وبينها وبين ذاتها تارة أخري .

وإذا كان الواقع الذى يتعامل معه الروائي هو المادة ، فإن الشخصيات هي التي تمنح لهذا العمل روحه ، من خلال ذلك الإطار الذي يحدده لها الكاتب .

ولقد توحدت تلك الشخصيات الرومانسية فى تعاملها مع ذلك الواقع ، فبدأت فى التعبير عن واقعها المأزوم بالهروب ، إما إلي أحضان الطبيعة ، أو علي مطية الأحلام ، فضلا عن ذلك التشاؤم الذي يستبد بتلك النفس القلقة الحائرة .
من هنا ، يكون حديثنا عن مصطلح الشخصية : " يرجع مصطلح الشخصية Lapersonnalite` إلي الكلمة اللاتينية PERSONA ومعناها الوجه المستعار أو القناع الذي يضعه الممثل علي وجهه . والغرض من ذلك هو تشخيص خلق الشخص ، أي طباعة ومزاجه الخلقي."(٧)

وعلي هذا ، فنحن أمام الشخصية الإنسانية التي ظلت إلي وقت طويل لم تصاغ آراء محددة حول طبيعتها ، وخصائصها ، وتطورها .
ولكن هذه النظرة تغيرت علي مدار الزمن ؛ حيث إنه " منذ نهاية القرن السادس عشر تزايد الاهتمام بالشخصية . وبدأ الاتجاه نحو الوصف المنهجي للدوافع الإنسانية."(٨)
ومما تجدر الإشارة إلية فى هذا المجال ، تأكيد علماء النفس علي أن كل فرد له شخصية تميزه ، وذلك من خلال الأساليب التي تميزه عن غيره ، وتكون له شخصية خاصة به وحده .
وعلي هذا ، فتعريف الشخصية يأتي مؤكداً علي هذا التميز :- " الشخصية هي وحدة دينا ميكية مكونة من الصفات المتداخلة الثابتة نسبياً الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية ، الموروثة والمكتسبة ، الشعور واللاشعورية ، التي تميز الفرد عن غيره تمييزاً واضحاً ، وتوضيح طريقته الخاصة فى التكيف مع بيئته ."(٩)
هذا التكيف مع البيئة يعني الاهتمام بمرحلة الطفولة من أحد الأوجه ؛ حيث " إن حوادث الطفولة تقدر دائماً فى ضوء مغزاها بالنسبة للكبار . فبعض الذكريات تكون مكبوتة ، ولكنها تحتفظ بقوتها وتأثيرها علي أعراض SYMPT ÔMES الكبار وأحلامهم ، مما يدل علي أنها كانت هامة عند الطفل . فهذه التجارب فى الطفولة لها أهميتها وآثارها المتأخرة . فمن خلال تجارب الطفولة تستمد الحياة الراشدة معناها."(١٠)
ويمثل "حسني " فى " شجرة اللبلاب " أحد هذه الشخصيات التي تأثرت ببعض الذكريات الأليمة ، والتي تعرضت لها فى مرحلة الطفولة child preschocel* ؛ وذلك من خلال رؤيته لخيانة زوجة أبية ، فاحتفظت ذاكرته الطفولية بتلك الحادثة التي أثرت بالسلب علي شخصيته فى مرحلة الشباب .

لقد تعرض "حسني " لهذه الحادثة بعد وفاة أمه وزواج أبيه ، ولم يكن تعدي سنواته الخمس بعد ، مما يعني أنه يمر بتلك المرحلة التي هي من أهم المراحل أثرا فى تحديد اتجاهات الطفل ، ومواقفه إزاء المجتمع . " بمعني أنه فى تلك المرحلة توضع البذور الأولي للشخصية واتجاهات الفرد وقيمه وتبادل العلاقات واكتساب عناصر الثقافة وأنماط السلوك." (١١)

هذا الاختزان الذي قامت به ذاكرة الطفل ، هو ما يعبر عنه علم النفس بمصطلح : " الكبت Refoulement هو حيلة دفاعية تلجأ اليها الأنا لطرد الدوافع والذكريات والأفكار المؤلمة وإكراهها علي التراجع إلي اللاشعور . فماهية الكبت فى عملية الإقصاء عن الوعي والإبعاد عنه . والأنا اللاواعية هو الذي يقوم بعملية الكبت ليدفع عن الذات الواعية كل ما يؤلمها ." (١٢)

وهذه هي وظيفة العملية اللاشعورية process mnconcious *:-

" فهي تلعب دورا رئيسيا فى توجيه السلوك الإنسانى من حيث إنها تمثل عاملا هاما فى تنظيم الشخصية أو تصدعها."(١٣)

لقد تعرضت شخصية "حسني" لذلك التصدع ؛ نتيجة لاستعادة . الماضي ، والتأمل الاسترجاعي RecQlleetion *وذلك فى تعامله مع "زينب" التي تلقت إحساسه بالسادية Sadisme فى شبة استسلام ، وهو ما يطلق علية علماء النفس مصطلح المازوكية * Masceclusm

وإذا كانت شخصية "زينب" قد حرمت حبها نتيجة للتصدع الذى تعرضت له شخصية "حسني" فى طفولته ، فإن "عبد العزيز" و "أميرة" قد حرما حبهما لذلك الشعور بالتفاوت الطبقى*consciousness-class

كما حرمت " ليلي" الحب ؛ بوصفها "لقيطة" *cryptogenetic

وهي تعاني العزلة الاجتماعية *isalation – saciel

فليلي إذا شخصية انعزالية ، لا تدخل في علاقات اجتماعية ؛ إذ تحيا في عالمها الداخلي الخاص ، مستسلمة لخوفها وحزنها .

وهذه هي سمات الشخصية الانطوائية introversive *

بالإضافة الي أن هذه الشخصية تجد نفسها فى مظاهر الطبيعة وترى فيها انعكاسا لحالتها النفسية الوجدانية ، وتسقط مشاعرها وانفعالاتها الداخلية علي هذه الطبيعة .

وكادت شخصية "السيدة ف" في "شمس الخريف" تحرم حبها نتيجة" عقدة الذنب Guilt complex وتبدو فى الدافع القهري لدي الفرد لعقاب الذات عن معاصيه" (١٤)

وهذا الشعور بالإثم sence of guilt*هو الذي دفع " السيدة ف "
لذلك الاعتراف profession*

وهذا الاعتراف قد نال لدي "مختار" العديد من المواقف ، التي انتهت لديه بالإعفاء من العقاب impunity*

وهكذا وجدنا أن الحب الرومانسي love Romantique* فى روايات هذه المرحلة قد أحاطته العديد من العوائق التي انعكست لدي الشخصيات من خلال مشاعرهم وانفعالاتهم الداخلية .

وربما يكون مردود ذلك هو أن " الحب حاجة نفسية رئيسية تدفع الإنسان على أن يتعلق بسواه وحاجة أزلية إلي أن يتعلق سواه به ."(١٥)

وإذا كنا تحدثنا عن الحب لدي شخصيات محمد عبد الحليم عبد الله ، فإن الحلم كان من بين الرؤى النفسية التي عكست زوايا كامنة في نفسية الشخصية الروائية .

- وربما لا يكون من فضل لقول أن نشير إلي اهتمام علماء النفس بنظرية الأحلام ، بوصفها زخرا نفسيا هائلا ؛ فلقد " نشر فرويد نظريته عن الأحلام فى مطلع هذا القرن وبين أن الأحلام بوجه عام هي إشباع رمزي لرغبات ومخاوف وعداوات مكبوتة ، وإن كان سبقه قبل ذلك بعدة قرون الطبيب العربي الكبير أبو بكر الرازى في كتابة الطب المنصورى في فائدة الأحلام فى التشخيص والعلاج ." (١٦)

وكلمة " الحلم " تذكرنا بذلك الكابوس Nightmare * الذي كانت تتعرض له شخصية "عبدة أفندي" في "غصن الزيتون".

وبهذه الشخصية التي قدمها الكاتب في هذه الرواية ، تكون نهاية هذه المرحلة الرومانسية التى بدأها الكاتب بروايته " لقيطة " ١٩٤٧ وأنهاها بروايته "غصن الزيتون ١٩٥٥.

٢-ملامح الشخصية الرومانسية :-

تعد الرومانسية من المذاهب الأدبية التى ارتبطت فى نشأتها بالمجتمع الثائر، فهى كانت ثورة على الكلاسيكية التى ارتبطت بتصوير الأبطال فى الأساطير والخرافات، وجاءت الثورة على هذه القيود لتحرر القلم من ذلك القيد، فكانت الروايات الرومانسية التى ارتبطت بأشخاص على أرض الحقيقة والواقع، وكانت هذه البداية هى التصوير لذلك المجتمع الذى غيرت الثورة على الطبقة الأرستقراطية من واقعة والرومانسية أو الرومانتيكية كما يرى د. غنيمى هلال هى من أهم الحركات الأدبية التى ظهرت فى الأدب الأوربى، فقد كانت بمثابة الخطوة التمهيدية والأولية التى أتاحت للعديد من المذاهب الأدبية الظهور بعد ذلك، ولقد سبق ميلاد الرومانتيكية العديد من

العوامل التى تتنوع منابعها، فمن هذه العوامل ما يرجع إلى العصر ممثلا فى ظهور الطبقة البرجوازية التى قامت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية،ولما كان هذه الفترة ينتمون إلى الطبقة الجديدة ، فعبروا عنها بأقلامهم يقول د.هلال "فتفيض عيونهم بالدمع لضحايا المجتمع،منادين بإنصافهم، مهاجمين ما استقر فى المجتمع من قواعد، ومشيدين بالحياة الودية الجميلة فى الطبقات البسيطة التى تحظى بما لا يحظى به ذوو الجاه من الطبقات الأرستقراطية"(١٧)

ولقد خلق ذلك التحول الذى أبداه الرومانسيون عن الطبقة الأرستقراطية جمهورا آخر يشاركه رؤيته ، وهذا ما يعبر عنه د. هلال بقوله:

"وقد كان جمهور الرومانتيكيين هم من الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية، بعد أن كان جمهور أسلافهم يتمثل فى الطبقات الأرستقراطية التى كان يعتمد عليها الكتاب الكلاسيكيون ويحرصون على نيل الحظوة لديها، وكانت قد نهضت الطبقة الوسطى فى عصر الرومانتيكيين، وتطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والاجتماعية، فوجد فيها الكتاب جمهورا يقرأ ويمكنهم الاعتماد عليه، أو الاكتفاء به بدلا من الاعتماد على الطبقات الأرستقراطية، وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم تلك الطبقات. ففضلوا أن يعبروا عن مطالب طبقتهم ويبلوروها ويعيشوا فى صميم مسائلها ومشكلاتها، على أن يظلوا يعيشون- كأسلافهم- على هامش طبقة أرستقراطية ليسوا فيها."(١٨)

ولقد جاء اتجاه الفرد إلى لغة القلب والعاطفة، بعد أن ألغت الآلة التعامل مع هذه المفردات التى تاهت فى زحام انتقال المجتمع إلى عصر الرأسمالية الصناعية، " فقد هونت الآلة من شأن الفرد فأخذته الثورة والاعتزاز بالنفس، وفقد الأبناء تكيفهم مع الواقع الجديد، واتخذوا موقعا لا ينحصر فى الناحية العاطفية فحسب بل يتعداها إلى مجالات أوسع، تطور فيها المصطلح من مجافاة الواقع والمخاطرة إلى الحزن، والتشاؤم،والأحلام، والالتفات إلى القبور والأطلال وصار منهج إصلاح اجتماعى ، وإنسانى ، وفنى ، يتجه إلى القلب أكثر مما يتجه إلى العقل، وفيه تظهر ذاتية الكاتب واعتزازه بفرديته، وسخطه على المجتمع ومظالمه وعطفه على بؤسائه، واحترامه للمرأة كملك هبط من السماء – فى زعمه – وحبه للإنسان كما يظهر حزنه وتذكره للموت واغترابه، واعتزاله الناس، وحدة مزاجه وسخريته، وحب التاريخ والطبيعة، وخصوصا ما يوحى فيها بالحزن كالخريف والليل، والبحر الهائج والعواطف، ومن حبه للطبيعة القاسية نشأ حبه للريف وفلاحيه الذين تجاهلهم الأدب الكلاسيكى. "(١٩)

ولقد ارتبطت الرومانسية فى المجتمع العربى بهذه الظروف السياسية التى تؤكد أن: "المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا المصرى فى الثلاثينيات من هذا القرن حتى فترة قيام الحرب العالمية الثانية، قد شهدت طغيان الاتجاه الرومانسى فى الفن

والأدب والنقد، كنتاج لتفاعل العوامل والمؤثرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية مما كان له انعكاسه المباشر على فنون الأدب الحديث فى هذه الفترة أيضا "[٢٠]

ولعل سيطرة الاتجاه الرومانسي فى "المجتمع المصرى فى تلك الفترة كان سببا فى عدم ظهور اتجاهات أخرى تحاوره، فيجادل عن نفسه، فإما يغلب أو يغلب، وذلك يرجع إلى أنه "لم يكن وجدان من يعيشون فيه يشعر بحاجة إلى التغيير... وينتهى الأمر بالأديب والفنان إلى العزلة ،والتقوقع فى داخل " الأنا " الفردية والدوران فى مكانه لا يحيد عنه قيد أنملة...فى ظل هذه المرحلة الرومانسية فى تاريخ أدبنا المصرى الحديث ،انطلق الأدباء للتعبير عن أنفسهم، والانحصار فى دائرة ذواتهم ."[٢١]

ولكن مع حلول منتصف القرن العشرين، بدأت الرومانسية تذوب وتتلاشى فى موجة الواقعية التى نمت بعد الحرب العالمية الثانية ، وبدء استقلال بعض الدول العربية، ويرى د. نوفل أن الرومانسية فى إطارنا ظهرت فى ظروف تختلف عن تلك الظروف التى نشأ من خلالها فى الغرب ،فضلا عن أن الأدباء قد "اكتفوا من الرومانسية بمظاهرها .... ، واتجهوا إليها بعد أن فرغت من أداء دورها فى الآداب والمجتمعات الأجنبية"[٢٢]

ولابد من الإشارة إلى أن الحدود التى توضع بين هذه المذاهب حدود غير دقيقة لأن تداخل المذاهب الأدبية أمر حتمى تقتضيه طبيعة هذه العلوم الإنسانية التى تتعامل معها ولكن يبقى أمر يجمع بين توغل الرومانسية فى كلا الحضارتين، وهو أن الرومانسية"كانت نتاج عصر قلق حائر المصير، آثر فنانوه أن يهربوا على مطية الخيال ليبتعدوا عن مواجهة الواقع ،حتى أنهم عدوا كل تعرض للواقع فى صور الفن لونا من الابتذال ،ولهذا كان "بلزاك" فى رأيهم كاتبا مبتذلا يكثر فى قصصه من الطواف حول أمور عادية بينما كان هو يكتفى بأن يردد فى ابتسامة ذات مغزى كلمته المشهورة دعهم يحلمون"[٢٣]

وكلمة "أمور عادية" التى رددها أصحاب المذهب الرومانسى فى أوروبا تذكرنا بذلك السبب الذى أبداه مجمع اللغة حينما رفض منح رواية عادل كامل "مليم الأكبر" جائزة المجمع، فهى فى نظره تحكى مألوف الحياة.[٢٤]

وذلك فى عام ١٩٤٤، أى فى الأربعينيات التى شهدت أولى روايات كاتبنا محمد عبد الحليم عبد الله (لقيطة) والتى نال بها جائزة مجمع اللغة.

ويشير د. صلاح فضل إلي أحد أهم الأسباب التي أدت إلي نبذ الواقعية في المجتمع الأدبي ، وذلك بقوله :-

"وساعد على ذلك أن كان هناك اعتقاد يربط بين جبرية الالتزام بالفلسفة المادية وبين اعتناق الواقعية فى الأدب ، وقد روج لذلك النقاد الرسميون فى المجمع

اللغوى والتقليديون الممثلون للجيل السابق مما جعل رواية "القيطة " لعبد الحليم عبد الله تفوز بالجائزة بينما ترفض مليم الأكبر لعادل كامل والسراب لنجيب محفوظ وأكد هذا الفهم أن أمين سر المجمع استدعاهما ليسدى إليهما النصح وكأنهما من الضالين وهو يهديهما سواء السبيل." (٢٥)

ولعل فوز رواية "لقيطة" بجائزة مجمع اللغة ، ثم اتجاه كاتبها إلى الرومانسية بعد ذلك ، لعل هذا ذال كانا سببين في الرأي الذي اتخذه الكاتب الروائي ثروت أباظة ، وهذا الرأي مؤداه أن محمد عبد الحليم عبد الله عميد الرومانسية في القصة المصرية. (٢٦)

لقد كان محمد عبد الحليم شغوفا بالموضوعات الرومانسية ، خاصة تلك التى تتعلق بالريف ، نظرا لنشأته الريفية ، فقد ارتبطت صورة الفلاح فى الرواية الحديثة باسم محمد عبد الحليم ، وهذا ما حدا بالأستاذ محمد فوزى العنتيل أن يناقش رواية " بعد الغروب " من خلال عنوان : " الفلاح المصري فى الرواية الحديثة ." (٢٧)

هذا ، وربما يكون ذلك الشغف بالرومانسية هو ما جعل د.عائشة عبد الرحمن تأخذ على محمّد عبد الحليم التكرار فى موضوع رواياته ، فضلا عن التكرار فى عرضها ، فترى " أن شمس الخريف" تكرار "لبعد الغروب" والعنوان نفسه شاهد على التكرار : فالغروب فى واحدة هو خريف العمر فى الأخرى وشكل الأداء واحد لم يتغير: حيث يقف رجل فى مغرب حياته يسترجع أمامنا قصة عمره وذكريات ماضيه ، فى هدوء وديع قد صهرته التجربة ، وخمدت حرارة الانفعال بالأحداث فى فتور المغرب الهادئ الساجى وكذلك الأمر فى شمس الخريف : يقف رجل فى خريف عمره يسترجع قصة حياته وذكريات ماضيه بنفس الهدوء وبنفس الملامح ، وإن تغيرت الأسماء ، وتغيرت المواقف ، بمقدار ما تغير بالحروف والغصن بالشجرة!"(٢٨)

وربما لا يكون من فضل القول أن ندعى أن تنوع التجربة يتعادل مع عدم تكرارها ، فالتجربة فى شمس الخريف اختلفت عن التجربة فى بعد الغروب ، فهى فى بعد الغروب نتاج تجربة قوامها الصراع الطبقى ، فالكاتب ينتصر لطبقته بتلك الذكريات التى تحمل الأسى فى بدايتها ، لكنها فى النهاية تحمل ميسم الزهو الاجتماعى الذى فيه من رزانة التجربة ما فيه ،وفيه من انصهاره بها ما فيه.

أما فى شمس الخريف ، فقد نجح راويها فى أن يستكمل رسالة الحب التى تركتها زوجته ، ممثلة فى ابنهما ولم يكن آسيا حزينا بخريف عمره ، بقدر ما كان مبتهجا بثمره الذى أثمر وأينع .

وهذا التسجيل الهادئ ، كأنه نوع من رد الجميل لتلك السيدة التى ماتت وتركت له ابنا رائعا مثلها، ليغدو طبيبا نابها يحكى عنه ؛ وكأنه يؤتى حقه يوم حصاده

ولعل انشغال الكاتب بالطبيعة وولعه بها ، كان أحد أسباب لجوئه إلي تشابه الرواية في أسماء رواياته بشكل خاص ؛ فقد استمدها من الطبيعة التي عني بها الرومانسيون .

من هنا ، كان تصوير محمد عبد الحليم للخريف بما يحمله من ذبول ، وإحساس بالفناء ، فضلا عن كل ما يتعلق بمظاهر الطبيعة من غروب ، وأشجار ، وأغصان .

وعلى الجانب الآخر لتلك الضفاف التى تقف عليها د. عائشة عبد الرحمن، نجد جيل الستينيات ، ممثلا فى الروائي محمد جبريل ؛ بوصفة أحد أبناء هذا الجيل الذى يرى أن محمد عبد الحليم ظل " حتى كتابه الأخير يعانى من اتهام النقاد بالتجربة الواحدة والساذجة فى كل أعماله ومع أنه طور نسيجه المضمونى والشكلى منذ روايته الجيدة "الباحث عن الحقيقة" ثم " البيت الصامت " و" الجنة العذراء " " وللزمن بقية " لقد كان الرجل يتميز بتجاربه المتوهجة – على حد تعبير الحكيم – وكان فى الوقت ذاته يستخرج من أعماق تجربته الشخصية الحادة والقاسية نبض أعماله جميعا ... أنشب صاحبى أظافره فى الصخر حتى يغيره وغيره بالفعل ثم مات " (٢٩)

وربما يجوز لي أن أشير إلي قول د.عبد العزيز شرف ؛ ليؤكد من خلاله حرص محمد عبد الحليم عبد الله علي تنويع منابع تجربته ؛ فكانت الأصالة تسير جنبا إلي جنب مع المعاصرة ، يقول المؤلف :-

"ويتضح مفهوم الأصالة فى أدب محمد عبد الحليم عبد الله فى عدد من الظواهر الفنية التى يتميز بها ، فهو من حيث الموضوع معنى بالريف ، على نحو ما نجد فى "بعد الغروب " مثلا (١٩٤٩) وغيرها من الأعمال التى نشرت فى حياته وبعد وفاته وهو من حيث الشكل الروائى حريص على تأصيله فى أدبنا العربى فى مواجهة للمعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة فالفن القصصى يرتبط بالأدب الأوروبى ، ولكن عبد الحليم عبد الله كان حريصا على أن يشق لهذا الفن أرضا عربية خالصة ،واتخذت الرواية مفهوما فى رؤياه الإبداعية ينبع من مواجهة معادلة الأصالة والمعاصرة." (٣٠)

وهكذا يتضح لنا كيف أن الاتجاه إلي الرومانسية كان نتاجا لعصر قلق ، حائر ، عبر فيه الكتاب عن ذلك القلق في التقوقع داخل ذواتهم، والهروب إلي عالم يصنعه لنفسه ،من خلال أحلامه ، ولا هادي له فيه سوي القلب والعاطفة .

من هنا ، ننتقل إلي روايات محمد عبد الحليم عبد الله الرومانسية ، نتحرك فيها مع شخصياته من خلال ذلك الإطار الذي يحيط الشخصية الرومانسية ، في هذه المرحلة من تاريخنا الأدبي .

الدراسة التطبيقية

الشخصية في الرواية الرومانسية :-

لقد بدأ محمد عبد الحليم عبد الله إنتاجه الروائي . بروايته" لقيطة" ١٩٤٧ ، ثم أتبعها بروايته "بعد الغروب " ١٩٤٩ ، ثم شجرة اللبلاب في العام نفسه ، ثم الوشاح الأبيض في عام ١٩٥١ ، ثم في العام التالي "شجرة الخريف" ، ثم آخر روايات هذه المرحلة ، "غصن الزيتون" في ١٩٥٥.

فالكاتب ، فيما أرى ، قد شغف كثيرا بالرومانسية ، وأنتج قلمه العديد من الشخصيات التى دارت في فلك الرومانسية وتحركت من خلاله، وكان هذا التحرك مرتهنا بذلك القلم الذي يرسم ملامح شخصياته ، فكانت رواياته يحمل الكثير منها طابعا رومانسيا.

وسنبدأ فى عرض الشخصيات الرومانسية فى رواياته التى حملت الطابع الرومانسى،وفى صدرها أولى رواياته ، رواية " لقيطة"، ثم روايته "بعد الغروب"، و"شجرة اللبلاب"، و "الوشاح الأبيض"، "شمس لخريف"، "غصن الزيتون".

ورواية لقيطة، هي أولى الروايات آلتي تحمل ملامح الرومانسية ، ومن هنا فقد ظهرت واضحة تلك الملامح التى لجأ الكاتب إلى تنظيرها أحيانا، فيبدأ فى الإشارة إلى العزلة التى تعيشها "ليلى"، وآلتي فرضها عليها مجتمعها، بقوله:

"ليس الأصل فى النفس أن تكون موحشة أو خالية من الإنسان، لأنها كالبيت لا يبنى إلا ليسكن، فهو إذا خلا خرب، وإذا خرب انهدم، والنفس المنعزلة لابد أنها اتصلت، ثم لأمر ما ضاقت بالصلات فأفرغت من الناس ،مثل ساكنى الأديار : إنهم كانوا قبل هذه العزلة أشد ما يكونون اتصالا بالحياة واستمتاعا بمباهجها، ثم لعلها تركتهم فتركوها، أو قطعتهم فقطعوها، أما أن تخلق النفس موحشة خالية فذلك قليل"(١)

هذا التنظير الذي لجأ إليه الكاتب فى أولى رواياته، جعل هذه الرواية تظهر فيها ملامح الشخصية الرومانسية بشكل واضح، فنجد أنفسنا أمام "ليلى" ، فنرقبها عن كثب وهى تصارع المجتمع ، شأنها شأن الشخصيات الرومانسية ، ويحدد لها الكاتب ذلك الإطار الذى تنمو من خلاله ، بوصفها أولى شخصياته الرومانسية ، فكان ذلك الإطار مفرطا فى الرومانسية ، مما جعل د. يوسف نوفل يقرر أنه " من الممكن أن يقال إن " لقيطة " كان يتوقع لها أن تكون من بين الروايات الاجتماعية للكاتب لو لم يجرفها التيار العاطفى." (٢)

واتبع د.يوسف نوفل – فى هذا الرأى - أحد الباحثين ، وذلك فى قولـه : " لـم يسع عبد الحليم عبد الله إلى دراسة الآثار المترتبة على خطايا الآباء المتمثلة فى " لقيطة " ولم يسع أيضا إلى مخاطبة المجتمع كى يكف عن هذه النظرة المزدرية للقيطة ، وأن تغييرا جذريا يؤدى إلى تغيير تلك النظرة والتحول الإنسانى المفاجيء ذلك أنه ما حاول سوى التعبير عن جانب قبيح من جوانب الهيئة الاجتماعيـة ، اشترك فى تكوينه عديد من العوامل الاجتماعية والسياسية التى تضافرت فى تكوين تلك التركيبة المعقدة النفسية فى المجتمع المصري ."[٣]

وعلى هذا ، فالكاتب قد جعل العاطفة أساسا لتلك الرواية ، وكانت النتيجة الطبيعية لتلك العاطفة هى الميل بأحداث الرواية إلى المزيد من المبالغة ، والبعد عن الواقع ، والتقيد بالمصادفات القدرية التى تعد السمة المائزة للروايات الرومانسية .

من هنا " لم يستطع عبد الحليم عبد الله أن يتخلص من الرومانسية التى ظلت سائدة حتى بداية الخمسينيات والتى يتمثل بعضها فى استخدام عناصر المصادفة غير المنطقية ، أو الغريب وغير المعقول من الأحداث إذ تلتقى القيطة بأمها مصادفة . وهو ما لا يكاد يحدث فى الواقع المعاش . وإن كانت إمكانية حدوثه قائمة ." [٤]

ومن خلال النماذج التى سنعرض لها ، سيبدو لنا واضحا كيف أن هذه الرواية كادت تجمع بين دفتيها سمات الرواية الرومانسية التى تجعل من شخصياتها، حائرة، قلقة، متشائمة، تمتزج بالطبيعة شأنها شأن الشخصيات الرومانسية فى الآداب الأوروبية. فإذا تحدثنا عن التشاؤم ؛ بوصفة ملمحا مميزا للشخصية فى هذه الرواية وغيرها من روايات هذه المرحلة الرومانسية، فسنجد أن شخصية "ليلى" تحمل ذلك الملمح فى قول راويها:-

وشخصية "ليلي" المتشائمة ، هي التي يعبر عنها الكاتب بقولة :

"وأصبحت ليلي وقد تشاءمت من حوادث أمس ، وأيقنت أن الزمان تنبه لها، وأن سرها المطوي عن كثير سيضحي كتابا منشورا يقروه كل من يشاء وخيلّ إليها أ، تسير فتقول لكل من يلاقيها : أتعرفني ؟ إنني ليلي اللقيطة ! خيل إليها أن تفعل هذا لتريح قلبها المعني وخاطرها المبلبل .

- ولكن أيجوز ؟ وإن جاز ، أتستطيع ؟[٥]

وهذه الصورة المتشائمة للشخصية الرومانسية ،هى ما نراها فى سائر رواياته الخاصة بهذه المرحلة، فنجد أنفسنا أمام شخصية "عبد العزيز"، فى روايته

بعد الغروب، فهو أيضا مغدق فى التشاؤم، وهذا ما يبدو من ذلك الحوار الذى يدور بينه وبين "أميرة" ابنة مالك العزبة التى يعمل بها، فتقول أميرة فى حوارها معه:

"نعم.. تذكرت .. إنها مقطوعة كذا . وغريب أن تكون مفتونا بها، وبدت فى عينيها أمارات الأسف، فاسرعت إلى أن أقول:

- ويعجبنى أنها تعجبنى ..أنا ’مصر على أنها أجمل ما تعزفين.
- أيعجبك أن تكون من المتشائمين؟
- وكيف ذلك؟
- لأنها قطعة حزينة، قالت لى عنها معلمة الموسيقى: إن الذى وضع ألحانها قد نجح نجاحا باهرا فى تصوير خلجات النفوس اليائسة التى رأت آمالها تستحيل فجاة إلى حطام، وإن كان اسم المقطوعة لا يدل على معناها تماما،
- لقد خدم هذا الموسيقى مجموعة كبيرة من الناس، لأن المرء فى بعض الأحيان تعوزه الدمعة حتى يحس أنها ضرورة لنفسه كما يحس أن الغذاء ضرورة لجسمه، وأنا حقيقة يا آنسة من الذين يعتقدون أن مآسى الحياة أكثر من ملاهيها."(٦)

ويجرى محمد عبد الحليم عبد الله على لسان "عبد العزيز"، الجمل التى تعبر عن مكنون شخصيته المتشائمة، وذلك من خلال الغور فى أعماق النفس، ليخرج بهذه النتائج التى يراها عبد العزيز فى قوله لأميرة:

"مشكلة الحياة يا سيدتى هى أن يعتقد المرء أن شيئا ما ضرورة له فى حياته، ثم تقوم العراقيل بينه وبين هذه الضرورة، ثم يكدح ويكدح فلا تزول العراقيل، ولا تنتفى الضرورة .. وهنا تطغى على النفس موجة من التشاؤم قلما تخرج من نطاقها النفس"(٧)

هذا الحديث يعكس في بعض جوانبه أزمة مثقفي الطبقة البرجوازية ، في صراعها من أجل تبوأ مكانتها في المجتمع ، الذي مازال يضع الطبقة الأرستقراطية في الموضع الأفضل .

- وفى "شجرة اللبلاب" كانت شخصية "حسنى" تحمل ملامح الحزن اليائس الذى هو أحد ضروب التشاؤم:-

" كانت الومضة الإلهية التى لمعت فى قلبى لأقل من عامين، قد بدأت تخبو، حتى وجدتنى أحس شيئا من انقباضى القديم ووحشتى الأولى فأصبحت شبه يائس. وامسكت بالناى فكنت عازفا ذاهلا على أداة مذهولة، وجعلت أرسل شيئا من الأنغام كان يمسح عن نفسى أنا شيئا من أوصابها".(٨)

ولم يكن ذلك الحزن اليائس سوى الباعث الرئيسي على أن يحطم مشكاة تلك الومضة الإلهية التى برقت فى قلبه، وذلك بحبه "لزينب"، التى أضاءت فى نفسه تلك الومضة التى بددت أشباح الخيانة التى كانت تطارده فى صورة كل امرأة، بعد أن رأى خيانة "أم ربيع" زوج أبيه رأى العين. يقول الكاتب على لسان "حسنى".

"وشهدت انهزام آخر سدفة من سدف الظلام أمام أشعة الفجر وأنا فى القطار إلى جوار النافذة، ومسحت نسمات البكور على وجهى الخامل بأناملها الندية فأفقت وجعلت أفكر فيما أنا فاعل. وخيل إلى أنها أحست حركتى وأدركت طويتى وأنها لحقت بى فكأنها واقفة على الرصيف ،ممسكة بحافة النافذة ناظرة إلى فى مجلس نظرات تفيض عتابا وحيرة ولهفة، ثم تسألنى وشفتاها الذوايتان ترتجفان:-

- لم فعلت هذا؟ .. ولم هذه القسوة؟! فاختلج قلبى اختلاجه حقيقية استدللت بها على أنه حى ، ثم تشاغلت بأشياء أخرى، ثم شغلت بأم ربيع وبأبى وبكل ما حولى عما كنت منغمسا فيه"[٩]

ويصور محمد عبد الحليم عبد الله فى "الوشاح الأبيض" شخصية: "سعيد" الشاعر ، الذي يحيطه الكاتب بهالة من التشاؤم ، فهذا التصوير لشخصية الشاعر يبدو متناغما مع تلك الملامح التى يرسمها الكاتب له، وذلك فى إسقاط حالته النفسية ومزاجه النفسى على ما يحيط به من أشياء، وهذا التشاؤم الذى رسمه الكاتب لشخصية الشاعر، هو ما عبر لسان الشاعر عند حديثه لمحاورته "درية، بقوله :-

"كانت جالسة تجاهه تماما لكن عينيه لم تتحولا عن التحفة الجديدة أعنى عن الطائرين اللذين عاونا "سعيد" على أن يكون هو البادئ بالحديث:

- فكرة جميلة، هذه التى خلفتها الكيمياء .. لكن..

(فسألته مبتسمة)

- لكن ماذا.. هل يعترض الشعر على الكيمياء فى شيء؟
- ليس بين طيور الأرض طائر واحد حظه مثل حظ هذين التمثالين؟
- ماذا تعنى؟
- أعنى أنه رمز بهما إلى حظوظ الناس.
- فنظرت إليه بعينين فيهما اهتمام وإنصات واستزادة.

-اقصد .. أريد أن أقول: إن بين الناس ناس يقفون فى الحياة مثل هذا الموقف. ينكبون على كل شيء يظنونه ماء، فلا هو يرويهم ولا هم يرجعون .."[١٠]

وفى روايته "شمس الخريف" نجد شخصية "مختار" تحمل ملامح الشخصية اليائسة المتشائمة، تبعا للمواقف التى تتعرض لها، والتى جعلت اليأس لديه يختلط

بالسلبية والاستسلام للقدر،ويسلط الكاتب على فشله تأخره الدراسى ، ليكشف به عن ملامح تلك الشخصية :-

"وكان أجمل ما فى رسوبى أن أحدا من الزوجين لم يقل لى كلمة أشم منها رائحة شماتة أو تأنيب، لكن ذلك ليس معناه أننى بعيد عن الهوة. الأمر بالعكس، لأنى شعرت بغريزة الأحياء فينا أننى مقبل على كارثة، وأنها كارثة قريبة، لأن سؤالا تافها واحدا يستطيع أحد من الناس أن يقذف به فى وجهى قائلا لى: من يعولك؟ وممَ تنفق؟ مثل هذا السؤال جدير بأن يوقعنى فى الحيرة، لأنى لا أعلم مصدرا واضحا أستمد منه تلك اللقمة التى تقيم أودا ليته لا يقام. حدثتنى نفسى من أجل هذا أن صمت أمى وحياء زوجها ليس إلا سكونا ستتبعه عاصفة. وإهمال من نوع ذلك الذى تلقيه على الضيف الثقيل حتى يقرر الرحيل. وهممت فى ظروف متعاقبة أن أسألها عما إذا كان قد بقى شيء من المال أعيش به. فخفت من الرد فأمسكت عن السؤال، وبقيت أحيا فى غموض مطبق على حاضرى ومستقبلى، إنسانا بلا برنامج، يمشى على الطريق معصوب العينين"(١١)

ولعل تلك الدوائر المغلقة التى يصنع فيها المؤلف شخصيته ، لعلها تجعل المتلقى يظهر عطفه تجاه هذه الشخصية التى مات عنها أبوها، ثم تزوجت الأم ممن يرقب خطواته فى تحفز، فتكون هذه الظروف المحيطة بالشخصية إحدى وسائل الإقناع للمتلقى ، وإدخالها فى دائرة وعيه ، وهذا ما يعبر عنه احد النقاد بقوله : " الأشخاص أو الأبطال هم أناس يتحركون فى القصة ويعملون وينفعلون . هؤلاء الأشخاص هم مصدر متعة للقارىء لأن المرء ميال بطبعه إلى دراسة النفس وتحليلها ومعرفة ما يعتلج فيها من أهواء وغرائز ومشاعر وأفكار . ثم إن القارئ قد يجد فى أبطال القصة اصدقاء له أو اشباها فيرافقهم ويشاطرهم مشاعرهم. " (١٢)

وهذا التشاؤم الذى تحيا به هذه الشخصية، هو ما جعل تعامله مع الآخر قد يكون مبعثا للتشاؤم،قد يكون الآخر لديها، هو تلك الزوجة التى يطلق عليها "الكاتب": "السيدة ف"، والتى يصور مرضها بوصفه مكملا لمنظومة التشاؤم التى تحيط بنفسه:

"قلت فى نفسى وأنا راجع إلى البيت بعد أن هيأت لها موضعا فى إحدى المصحات فى ضاحية قريبة: إن فى الناس سعداء تورق فى أرضهم أعمدة التليفون، كما أن فيهم أشقياء تجف من لمسهم خضرة الأشجار. فهل نحن الصنف الثانى يا رب؟! وهل الأصل فى حياتى أن تكون متقززة قلقة كأنها سيارة على طريق جبلى؟ أعنى أن الهدوء فيها ونعومة " الحركة أشياء خارجة عن طبيعة الطريق؟! لكنى الآن لست مسئولا عن نفسى وحدها فهناك مخلوق ضعيف فى الرابعة من عمره يطالبنى بالحماية ويسألنى أن أجنبه المكاره"(١٣)

ولعل ذلك الموقف الرومانسى هو ما جعل النقد يتوقف عند الرومانسية بين زينب وشمس الخريف، " فمختار زوجته تصاب بالسل وتموت به كما ماتت زينب، ويصف المؤلف ما لقيته من عذاب طويل على عادة الرومانسيين فى عشق الألم"(١٤)

والسيدة "ف" ذاتها هى التى ألهمت شخصية "مختار" قواما جديدا مقابلا لشخصيته المتشائمة، فقد أصبح بعيدا عن ذلك التشاؤم الذى لازمه طويلا، يقول الكاتب على لسان مختار، بعد وفاة زوجه:

"إن كثيرات من ساكنات الأكواخ قد قمن عن طفل ثم لففنه فى خرق بالية وتركنه بعد أيام قلائل يطلبهن بالصراخ فلا يجدهن؛ لأنهن يعملن فى الخارج ليحققن لأنفسهن كسرة من الخبز. وقد طالما أهدت هذه الخرق إلى الناس أبطالا وعباقرة. وهذا هو ابنى وليس فى خرق، ولكنه فى ثياب نظيفة. تمخضت عنه أم من فضليات النساء وأذكاهن، فلماذا لا يكون عظيما ؟ أليس من الجائز أن يخرج الإنجليز من مصر؟ إنهم سيخرجون حتما بمجهود رجل، فلماذا لا يكون "وحيد" هو هذا الرجل؟! لم أعد أنظر إلى الحياة من نافذتى الشخصية ولا من نافذة السيدة "ف" ولم أعد أراها تنقضى بموتى فأنظر إلى حياة نؤمل فيها ونحن تحت التراب، وما ذلك إلا لأننا خلفنا فيها أكبادنا تمشى على أرضها!! وجعلت الأيام تمر ووحيد ينمو، وجعلت نظرة واقعية جدية حازمة تكسو الحياة فى نظرى، فلم أتغال ولم يجمح تفاؤلى."(١٥)

ولعل ذلك التحول الذى تعرضت له شخصية " مختار " هو ما جعل أحد النقاد يرى أن " مختار بطل القصة يكافح الحياة وحيدا لا بجاهه ولا بماله ولكن بعزيمته وحدها . وهو يهرب أيضا من حياة الشقاء ، ولكن إلى حياة أكثر كفاحا وأعمق لذة ، وحين يصبح ابنه " وحيد " طبيبا يعالج المرضى ويرد عليهم الصحة والعافية ليواصلوا الكفاح ، يحمد اللهأن صفقته الرابحة قد عوضت كل خسائره ، فقد أحس أنه أدى واجبه نحو المجتمع المتطور الجديد ." (١٦)

فنحن نلمح الشخصية الرومانسية وهى تحاول التخلى عن التشاؤم ، بوصفه من بين سمات هذه المرحلة ، وذلك مع اقتراب هذه المرحلة من نهايتها.

أما فى آخر روايات هذه المرحلة : " شجرة الزيتون " فنجد أنفسنا أمام شخصية " عبده افندى " ، ذلك الذى يبدو التشاؤم لديه مستمدا من المواقف التى تحيط به ، لا نابعا من شخصيته ، فهو يذكر زواجه من عطيات بقوله :-

"وحين كانت تهبط السلم رأيتها تتلفت كأنما ضاع منها شىء، وحين استقررت فى مكانى من الحجرة رقدت وأنا أنظر إلى مصباح السقف وكنت أذكر شيئين كانا أكثر وضوحا من كل ما وقع:

- قولى لها: سنتزوج!
- وقول أمى لى: تزوج يا بنى!
- عينيها ليلة كان على وجهها تقلص واشمئزاز من طعم الدواء وفى عينيها شرود ووجل من المستقبل. فهل درت أمى لتلتذ أن هناك أناسا يتزوجون بطريقتى أنا وعطيات؟!"[١٧]

وإذا كان التشاؤم من بين مميزات الشخصية الرومانسية، فإن علماء النفس يحللونه بتلك المقولة: "والتشاؤم من مميزات الفرد الذى صمم على ألا تدهمه الحوادث. وهو يعد القوة لكل طارئ، ويستعد استعدادا عصبيا ليستطيع أن يلقى كل شىء. وهو يتسلح بالنظرة السوداء والتدقيق والشك"[١٨]

وهكذا نرى أن محمد عبد الحليم عبد الله قد خلع علـى شخصياته سمة التشاؤم، تلك السمة التى جمعت بين شخصيات هذه المرحلة ذلك لأن "التشاؤم فى الرومانسية ينبع من طقوس الذات للفرد."[١٩]

وهذه السمة هى التى جعلت شخصياته تظهر لديها هذه السمة واضحة جلية، بداية بـ "ليلى" فى روايته الأولى: " لقيطة "، وحديثها عن موكب زفافها الذى سيردد أناشيد الأبدية،تلك الأناشيد التى يعبر عنها الكاتب بصراخ الأم فى المستشفى لفقد ابنها،فتلك المواكبة تشى بمدى تشاؤم هذه الشخصية التى خلقها الكاتب بين صفحات أولى رواياته الرومانسية – ومرورا بـ "عبد العزيز" فى "بعد الغروب"، تلك الشخصية التى تنتمى للطبقة البرجوازية بوصفها الطبقة المهضومة فى مقابل الطبقة الأرستقراطية التى تنتمى إليها "أميرة"

من هنا كان تعبير الشخصية عن أزمته وسبب تشاؤمه الذى ينبع من تلك العراقيل التى تحول بينه وبين ما يبغى.

ولعل هذا يرجع إلى كون الكاتب ينتمى إلى تلك الطبقة البرجوازية، فضلا عن كونه مهتما بتلك الطبقة، حيث "وجد للكاتب جمهور جديد يقرأ له، ويمكنه أن يعتمد عليه ويتطلب منه الجمهور أن يساعده على نيل حقوقه وكان كثير من الكتاب يشعر بأن جمهوره الجديد من طبقة مهضومة الحقوق وهى الطبقة البرجوازية التى نشأ فيها هؤلاء الكتاب فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ليناصروا مطالب طبقتهم وليساهموا بذلك فى هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين"[٢٠]

ونهاية بـ "عبده أفندى" فى"شجرة الزيتون"تجد تلك الشخصية التى تحرص على استرجاع الذكريات التى تزيد من حدة توترها وتقرب بينها وبين حافة التشاؤم التى تقف دائما على مقربة منها.

وهذا التناقض بين الواقع والمثال الذى كان يعيشه أشخاص الروايات، أو ذلك الصراع القائم بين ما هو كائن،وما ينبغى أن يكون، هذا التناقض، وذلك الصراع، كانا سببين فى ظهور ما عبر عنه النقاد بمرض العصر:-

"أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التى تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل اللذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض،ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلا بأحد أمرين: إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته، أو تغير الأشياء من طبيعتها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات. ولما كان كلا الأمرين عسيرا إن لم يكن مستحيلا، فإن هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبر عنها بمرض العصر وقد صحب هذا الشعور بمرض العصر نوعا من الصراع الذى أنتج بدوره لدى الرومانسيين نوعا من الألم استعذبه هؤلاء الرومانسيون؛ الذين كانوا يرون أن أجمل الإبداعات، ما كان يحمل اليأس بين أعماقه"(٢١)

ولم يكن اليأس أو التشاؤم وحده هو الذى تعيش الشخصية الرومانسية فى كنفه، بل كانت هناك العزلة التى يؤثرها أشخاص رواياته، فها هى ذى "ليلى" فى روايته " لقيطة "، فهذه الفتاة تعيش وحدها تشعر بأن العالم من حولها تمثله "ليلى" وحدها، فجعلت من نفسها سائلة ومسئولة، فأخذت تسأل وتجيب:

- ما اسمك أيتها الفتاة؟
- ليلى!
- وما اسم أبيك؟
- ليلى!
- وما اسم أمك ؟
- ليلى !
- أتجيبين على الحقيقة،أم تجيبين على المجاز؟
- طبعا على المجاز.فلن أكون أبا وأما وابنة.
- إذا فمن أبوك؟
- أحد من الناس.
- أله دين يحفظه وفضيلة يرعاها؟
- كلا بالطبع!
- ومن أمك؟
- امرأة من نساء العالمين.
- ألها غير دين أبيك وغير خلقه؟

- هما متشابهان!
- ما بلدك؟
- أرض الله كلها بلدى.
- إذا فلا أصل لك!
- كأننى خرافة فى ذهن الزمن، أو أكذوبة أطلقها لسانى ..،لا تثقلى يا ليلى على ليلى، فإن اللقيطة منا تستحى من غير اللقيطة! "(٢٢)

فتلك المناجاة التى تعبر بها ليلى عن تحفظها تجاه الآخرين،هى ما يعبر عنها علم النفس:- "والانطوائى خلاف للانبساطى يحتفظ بمشاعره لنفسه وصفاته على وجه العموم غير مألوفة لدى الكتل البشرية التى تنظر إليه باعتباره كثير الانطواء على الذات. وهو لا يهتم كثيرا بالبحث عن تكييف أفكاره تبعا للواقع، بل أنه ليصب الواقع فى قوالب أفكاره"(٢٣)

ولعل قراءة محمد عبد الحليم عبد الله لآثار الرومانتيكيين الغربيين ، كان له الأثر فى وضوح ملامح الشخصية الرومانسية لديه ، خاصة فى رواية " لقيطة " ، ذلك لأنه " لم يقف تأثير الحركة الرومانتيكية عند حدود الآداب الأوروبية بل تجاوز إلى لغتنا العربية فى عصرها الحديث كثير من أعلام الرومانتيكيين – أو من يبدون – مثار إعجاب لدى كتاب العربية حتى اليوم ، ومنهم روسو وهوجو ولا مرتين وشاتوبريان و فلوبير ، وشيلى وكيتس.ويمكن أن يلحق بهم جوته فى آلام فرتر . وقد ترجم لكثير منهم إلى العربية . على أن كثيرا من كتابنا اتيح له أن يقرأ لهم ولغيرهم من الرومانتيكيين فى لغتهم الأصلية أوفى لغة اجنبية اخرى." (٢٤)

ويمعن الكاتب في إحكام العزلة علي الشخصية ، وذلك حينما تشعر ليلى جفاء من الطبيب وتحدثها نفسها بما تنبأت به من قبل:

"وخيل إلى ليلى أنها تهمس فى أذنيها: "ألم أقل لك يوم اللقاء الأول أحذرى أن تصدقى فإن الطبيعة أصرت على ألا تهبك أخا ؟ ستعيشين وحدك وستموتين وحدك يا ليلى وما لك على الأرض من قريب ولا حبيب"(٢٥)

والعزلة تكاد تكون أهم الطقوس التى فرضها الرومانسى على شخصياته، ولذلك" تلقى الرومانتيكية – كما ظهرت فى تاريخ الفكر الأوروبى – ضوءا شديدا على مشكلة العزلة. والحق أن الرومانتيكية تعبير عن العزلة، وعن الانفصال بين المجالين الموضوعى والذاتى للحياة. وهى تبدأ منذ أن تجردت الأنا من النظام التصاعدى الموضوعى ، ذلك النظام الذى كان له حتى ذلك الحين مظهر الأبدية. فهى لنتيجة لانفصام الروح عن نظام تصاعدى موضوعى، وتجردها عن هذا النظام"(٢٦)

وإذا كانت " ليلى " قد فرضت على نفسها العزلة لكونها لقيطة، فإن " أميرة " التى تنتمى إلى الطبقة الأرستقراطية، قاست آلام العزلة بعد وفاة أمها فتقول فى حديثها إلى "عبد العزيز":

"كنت فى الثامنة من عمرى حين فاجأت المنية أمى عقب ميلاد أختى الصغيرة، وأنا ابنة وحيدة جاءت على شوق فحظيت بتدليل الأبوين. ماتت أمى فقاسيت ألم العزلة ومرارة الوحدة فى سن مبكرة، وصاحبنى المرض زمنا طويلا كما قلت لك ثم صح الجسم ولكن النفس بقيت مريضة. أحببت العزلة وعزفت عن المرح وأصبحت لا أنظر إلى الغد نظرة فتاة تفكر في أمر نفسها"[٢٧]

أما السيدة "ف" فقد فرضت العزلة على نفسها بوصفها نوعا من العقاب التطهيرى لذلك الجرم الذى ارتكبته فى حق زوجها، وفى حق نفسها، فعاقبها زوجها بأن سرحها سراحا جميلا، وعاقبت هى نفسها بأن أغلقت أبواب نفسها قبل أن تحكم غلق أبواب بيتها ، ولعل اكتشاف "مختار" لتلك الوحدة التى فرضتها على نفسها كان مرجعه إلى طبيعة مسكنها: "السيدة ف تلك التى تثبت على باب مسكنها صندوق خطابات يكاد يكون الوحيد فى الحى كله.أما بقية السكان فإنهم يتسلمون خطاباتهم بأيديهم ..، لم يكن فناء منزلها واسعا بل على العكس هو ضيق لا تتجاوز مساحته أربعة أمتار يشغل السلم جزء منها. وباب شقتها هو الباب الوحيد فى هذا الفناء الضيق"[٢٨]

ومن هنا نرى أن العزلة التى لم تستطع الشخصية الرومانسية التحرر من إسارها، تعود إلى أسباب متعلقة بالواقع الذى تعيشه، فالرومانسيون كان " من مبادئهم حب الخلوة واعتزال الناس، لأن المجتمعات مباءة، ومثار للمشكلات وعبء على ذوى النفوس الرقيقة الشعور"[٢٩]

فالكاتب الرومانسى قد فر بشخصياته من ذلك المجتمع الذى تشيع فيه المظالم، فكانوا "منطوين على ذات أنفسهم، ضائقين ذرعا بما تضطرب به المجتمعات من حولهم، فولعوا بترك المدن إلى الطبيعة. وكانت تروقهم الوحدة بين أحضانها، ليخلوا إلى ذات أنفسهم"[٣٠]

وهنا نجد أنفسنا نتحول إلى السمة التى جمعت بين شخصيات روايات محمد عبد الحليم عبد الله الرومانسية، ألا وهى حب الطبيعة، وذلك المزج الذى يحدث بين انفعالات الشخصيات، وما يدور فى الطبيعة من حولها، بل الكون كله يحاكى هذه الشخصيات فى حبورها وفى كآبتها، بل إن الشخصيات الرومانسية تضيق أحيانا بالطبيعة التى لا تشاطرهم حزنهم، وكأنها تقف منهم موقف الساخر، على حد قول

د. هلال: "والرومانتيكيون ينشدون السلوان فى الطبيعة،ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين مشاعرهم و مناظرها. فقد يضيقون بمناظرها الجميلة، لأنها لا تعبأ بحزنهم، وكأنها تسخر منهم. وإنما يستجيبون لمناظرها الحزينة لأن لها صلات بخواطرهم ومصائرهم ويتخيلون فى المخلوقات أرواحا تحس مثلهم، فتحب وتكره وتحلم فيشركونها مشاعرهم. ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والورود والصخور وأمواج البحار"(٣١)

فنحن أمام "ليلى" وهى تودع عهد الأمن الذى كانت تحلم به مع الطبيب، بعد أن كشف للمجتمع سرها، بكونها لقيطة، فنراها وقد {رفعت منديلها لتمسح العرق لكنها مسحت دمعا وعرقا. وسخرت منها العصافير بالشقشقة والأغصان بالتراقص، وهو يقلب الطرف فى المزراع من حوله وهى ناظرة تحت قدميها ووقع سنابك الحصان فى آذانهما كأنه دف حزين. "(٣٢)

والطبيعة بكل ما فيها تثير مشاعر الرومانسيين، ولكنهم ينجذبون إلى الليل بصفة خاصة، ذلك "لأن الليل ملئ بالأسرار التى لاتدرك، ولأنه مثار الأحلام. ويولعون به بصفة خاصة قبيل غروب القمر أو بعيده، إذ تثور خواطرهم فى هدأة الكون، حين تبدو الظلمات مشوبة بأضواء شاحبة فى طريقها إلى الفناء. وهذا الفناء الذى يذكى الشعور بالموت يفتح أمام الرومانتيكيين باب الأبدية، لأنهم يعتقدون أن الحقائق الكبرى تتجلى فى ظلمات الأحلام. وما ظلمات الموت إلا فجر الخلود والليل عند الروماتيكيين يوحى بالانطلاق والتحرر، لأن النهار تتجلى فيه الموجودات محدودة المعالم، فى وجود مقيد، والليل يمحو هذه الحدود،فيرتفع ستار الأسرار عن النفس بالإشراق الروحى والأحلام."(٣٣)

وهذا السحر الذى يحيط بالليل، وما يبعثه نور القمر من شفافية،هو ما جعل الكاتب يصور وجود "ليلى" فى صحبة الطبيب، بقوله:

"كان القمر يرسل أشعة فضية على المزارع الخضراء، وينعش بنوره السارين والسمار حين استقل جمال وليلى عربة أبيه التى كانت بانتظاره والتى يجرها جواد من خيار الجياد.وألقى ليل الريف الهادئ فى قلب الحبيبين روعة غير محدودة، وتراقصت أضواء القمر على وجهيهما وغمرهما السكون الذى لا يسمع فيه إلا وقع سنابك الجواد على الثرى الندى"(٣٤)

ويعود الكاتب مرة أخرى ليصور لنا المزيد من الذوبان الذى تمثله شخصياته فى مظاهر الطبيعة الساحرة، فيقول:-

"وجنحت الشمس إلى المغيب فتحولا لنعودا، واضطرم قرصها الأحمر على خط الأفق قليلاً قبل أن تغيب، واتجه نظر الحبيبين إلى الكوكب العظيم، ووقف جمال وقال كمن ألهم شيئاً:

"ليلى .. يجب أن نقف قليلاً لنودع أسعد شمس أشرقت علينا فى الوجود واذكرى اليوم واذكرى البقعة.

إنه يوم الخميس بجانب أضخم شجرة على يمين الطريق.

ووقفا متجاورين هناك وقد غمرهما الجلال، وشخصت عيونهما نحو الغرب، كأنهما فى صلاة إلى غير قبلة.

لم يكن يعلم إلا الله من الذى سيقف فى هذه البقعة بعد أيام لا تعد طويلة؟ أهو وحده؟ أم هى وحدها! أم هما معاً سيقفان؟""(٣٥)

وإذا كان الكاتب قد تحدث عن تلك الشمس ، والتى عدها الحبيبان أسعد شمس وسلط عليهما الضوء وهما يودعانها معاً بالأمانى والأمنيات، فإنه قد تركنا وحدنا نرقب ريشته وهى ترسم تلك اللوحة الحزينة لأتعس شمس:-

"وجنحت شمس اليوم التالى إلى المغيب فى غروب حزين، وجمال واقف بجانب أضخم شجرة على يمين الطريق ..لكنه كان وحده كأنه فى محراب! لقد ودعا فى الأيام الخوالى أسعد شمس، وها هو ذا اليوم وحده يودع أتعس شمس""(٣٦)

فهذا التلون الذى تراه الشخصيات لمظاهر الطبيعة، هو ما يعبر عنه النقد بتلك المقولة:

"ولا يختلى الرومانتيكيون فى الطبيعة ليفكروا وليستخلصوا الحجج أو يحلوا مشكلات، كلا! ولكن ليحلموا ويستسلموا لمشاعرهم.ينشدوا بين مناظرها العزاء إذا مسهم ضر""(٣٧)

والطبيعة تكون أجمل ما تكون فى الريف، ذلك لأن الريف بطبيعته الفطرية ومناظره التى تحاكى الطبيعة بصفاتها، هو ما جذب إليه الرومانسيين، وجعلهم يغوصون فى أعماقه،بحثا عن اسرار الوجود، ولذلك فإن " حب الطبيعة هو الذى جعل بعض الرومانتيكيين يشيدون بالريف وأهله، ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا فى الأدب الكلاسيكى محقورين، لا يتحدث عادة إليهم ولاعنهم""(٣٨)

ولقد ولع محمد عبد الحليم عبد الله بالريف، بوصفه أحد الكتاب الرومانسيين،.من ناحية ، فضلا عن كونه منتميا فى نشأته إلى ذلك الريف من ناحية

أخرى، من هنا كانت شخصية "عبد العزيز" التى تعاملت مع الريف عن كثب، فيرى فيه تلك المباهج التى يأبى على نفسه أن تنشغل به عن همومها:-

"كنا فى أخريات أكتوبر فى وقت يتوازن فيه الصيف والشتاء، يعتدل الصباح والمساء، ويتلفع جو القرى مع كل فجر ملاءة كثيفة من الضباب تنام تحتها الحقول والأكواخ وكل شيء إلا نسمات السحر ولم يكن هذا الجمال الشهى ليملأ نفسى أو ينفذ إلى قلبى، على فرط حبى لهذا الجمال لأننى كنت ذاهلاً عن كل شيء"(٣٩)

هذه الطبيعة -علي الرغم جمالها – تنبذها تلك الشخصية بوصفها إحدى الشخصيات الرومانسية:-

"وتنفس الصبح سقيم الحسن ذاوى البهجة، ونشر النهار رايته على معالم العزبة فكدت أنكرها حتى كأنى فى مكان آخر، ونحن هكذا دائما نرى الدنيا من خلال فكرة، ونرسمها فى مدى العمر بألف لون وألف ريشة"(٤٠)

ويبدو أن انشغال الكاتب بتلون الطبيعة مع شخصيات ، جعله يجري قلمه علي لسان الشخصية – بتنظير هذا التلون ، فيردد : " ونحن هكذا دائما نرى الدنيا من خلال فكرة ، ونرسمها في مدي العمر بألف لون وألف ريشة ."

ولعل شخصية "عبد العزيز" فى بعد الغروب، وذلك الاندماج الذى تعايشه فى طبيعة الريف، هو ما جعل د. النساج، يرى أن محمد عبد الحليم عبد الله لم يستطع أن يرقى بشخصية "عبد العزيز" بوصفها شخصية ريفية، إلى مصاف تلك الشخصيات التى عالجتها روايات أخرى تعرضت لشخصيات عاشت فى بيئة ريفية، يرى د. النساج أن رواية "بعد الغروب" لم تتبن "الرؤية الاشتراكية ، والتى تنبع من إيمان عميق بحق الإنسان فى الحياة الحرة الكريمة، والتى تكشف كشفاً شاملاً عن آلام الأرض والفلاح، والتى تخطط للشخصيات الفلاحية تخطيطاً أيديولوجياً يضفى عليها من الواقعية والصدق التاريخى بعداً لا يستهان به، بمثل ما نجد فى الأرض ١٩٥٣ لعبد الرحمن الشرقاوى. "(٤١)

ولعل محمد عبد الحليم عبد الله فى تلك الرواية كان منشغلاً بالصراع بين البرجوازية والأرستقراطية، بوصفهما يمثلان قطبى الصراع فى هذه الحقبة التاريخية التى تمثلها الرومانسية، فقد نبه الكاتب إلى تلك الزاوية التى تجمع بين المتناقضات فى شخصية "عبد العزيز"،وشخصية "أميرة"، بوصفهما ينتميان إلى طبقتين طال بينهما النزاع فى الروايات الرومانسية، لذلك لم يشغله ذلك الصراع من الناحية الأيديولوجية التى تجعله ينوه على تلك الرؤية الاشتراكية، التى يشير د.النساج إلى افتقار عمل الكاتب إليها فى روايته "بعد الغروب" . فالكاتب كان يتخذ حيال هذه الأزمة الشرسة الموقف الذى اتخذه معه بعض الروائيين وهو "الهروب من المواجهة

والتصدى الصلب للأزمة، والعكوف على زاوية واحدة من مكوناتها والتعبير عنها بطريقة وجدانية عاطفية غير مباشرة وكان هذا موقف التابعين فى المذهب الرومانسى أو ممن نسميهم بالرومانسيين الجدد"(٤٢)

فهؤلاء الكتاب من الرومانسيين الجدد، ركزوا إذاً على ناحية جزئية من مصادر الأزمة، وهى التفاوت المادى والطبقى، الذى أدى إلى توتر الشخصيات الرومانسية التى يحركها الكاتب على صفحات رواياته.

ويشير د. وادى إلى هذه الطبقة البرجوازية، وتفاعلها مع الأزمة، بقوله:

"لم يكن هناك من سبيل للحياة إلا لفئة قليلة تمثل البرجوازية الصغيرة التى تتكون من صغار الملاك الزراعيين والتجار وموظفى الحكومة والشركات والعمال. وكان أبناء هذه الطبقة بما أتوا من تعليم وما حصلوا من ثقافة هم أكثر الناس إحساساً بالأزمة التى يتعرض لها الوطن. ومن ثم كان العمال والطلبة والموظفين هم وقود الاضطرابات والمظاهرات السياسية والتكوينات الحزبية والعقائدية الثائرة، كذلك كان المثقفون من أبناء هذه المرحلة الجديدة نذكر منهم على سبيل المثال: محمد مندور – لويس عوض – محمود أمين العالم- عبد العظيم أنيس – نجيب محفوظ – محمد عبد الحليم عبد الله – عبد الحميد جودة السحار – أمين يوسف غراب – محمود البدوى – يوسف السباعى – عادل كامل"(٤٣)

إذاً ، فقد اهتم محمد عبد الحليم بذلك الريفي - الإنسان - ومن الواضح أن ذلك الاهتمام من جانب كاتبنا هو ما حدا بأحد النقاد ، الذين اهتموا بصورة الريف للقول بأنه "لم يتخل الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله عن الدور الذى هيئ له فى تصوير الفلاح والريف فى طائفة من قصصه، حتى لنعده بحق من قصاصى الريف ومصوريه"(٤٤)

ويضيف د.محمد عبد الحكيم إلى تلك المقولة السابقة بعداً جديداً بقوله: "ولعل الكاتب المصرى محمد عبد الحليم عبد الله كان أكثر الكتاب تصويراً لهذه الرحلة حيث أعطى اهتماماً زائداً للفتى الريفى {دون الفتاة} الذى تحمله ظروف الدراسة أو العمل أو الاضطهاد لها إلى العاصمة."(٤٥)

وتعد شخصية "حسنى"فى "شجرة اللبلاب"من هذه الشخصيات التى خاضت هذه الرحلة من أجل الدراسة شأنه شأن كاتبنا ، مما ألجأ كاتبها لقوله"بلغت ذكرياتى قمتها من ناحية الكمية فى شجرة اللبلاب وطبيعى أن كل كاتب يرى تجارب الناس من خلال نفسه فتجاربه أولى أن يسجلها قبل أن يسجل تجارب الآخرين. "(٤٦)

فنحن أمام شخصية "حسنى" التى عاشت فى الريف وكان شأنه شأن سائر الشخصيات الرومانسية ، من الاندماج فى الطبيعة والتلون الذى تتعرض له أمام انفعالاتهم فيصور موت أمه وحزنه الذى شاركته فيه الطبيعة بقوله:-

"كنت إذ ذاك فى الخامسة من عمرى لا أعرف معنى الموت ولا معنى الحياة، ولكنى أحسست انكسارا وخيبة حين عدت إلى دارى فلم أر المنظر الذى تعودت أن أراه ، وخيل إلي أن كل شيء فى دارنا تغير ، حتى النخلتين اللتين كانتا فى الباحة القبلية ، خيل إلى أن هاتين النخلتين كانتا ترسلان من سعفهما حفيفا حزينا "(٤٧)

ثم يعود الكاتب ليجرى بقلمه ذلك الوصف الذى يمثل الذبول لشجرة اللبلاب، الذى ما يعود إلا لذبول "زينب" وموتها، أو بالأحرى انتحارها، بعد إهمال "حسنى" لها:-

"وفتحت النافذة فارتمى شعاع الشمس تحت أقدامى على الأرض بعد انفراج المصاريع، ثم واجهتنى شجرة اللبلاب، وكانت ساكنة الورق مستقره كأنها شجرة من شمع، لأنه لم يكن هناك أنفاس نسيم. ولاحظت أن بين أغصانها أغصانا جافة جعلتنى أشك فى أن هذه الشجرة أهملت فترة ما، حتى دب إليها الجفاف ثم تداركتها يد العناية، وكذلك الأصص كانت فقيرة من الأزهار.

قلت: ما هذا المنظر الشاحب!! فترددت فى النفس أصداء من الوحشة. لكننى عدت فقلت: لعلها فى الخارج، وقد كانت فى الخارج حقا!!"(٤٨)

وهكذا نرى أن الطبيعة لدى الشخصية الرومانسية، كانت تشكل لهم ملاذا، يفرون إليها بأحزانهم، ويرونها باسمة فى أوقات سعادتهم، إذا فـ"الرومانسيون لا يصفون الطبيعة بأسلوب موضوعى كما كان يفعل الكلاسيكيون، لأنهم لا يرونها إلا انعكاسا لما يحتوى نفوسهم من حالات ولا يقدمونها لنا فى فنهم وأدبهم إلا من خلال ذواتهم: فهى ثائرة مع ثورتهم، هادئة مع هدوئهم، وهى عارية فى كآبتهم، ناضرة فى انشراحهم، وهم يرون فى ظواهرها المتعددة رمزا لحياة الإنسان. كما اقترن تعلق الرومانسيين بالطبيعة بتعلقهم بالريفيين السذج، والرعاة الوادعين الذين ظلوا بعيدين عن ضوضاء المدن وخداع المدينة وقيود الحضارة"(٤٩)

وإذا كان تعلق الرومانسيين بالريف جزءا من تعلقهم بالطبيعة، فإن تعلق محمد عبد الحليم عبد الله بالريف يعد جزءا من نفسه التى تفتحت مداركها على تلك الطبيعة الريفية التى أدخل شخصياته بداخلها، فالرواية تتعامل أولا وقبل كل شىء مع الذات الإنسانية، " تتعامل مع إنسان محدد الاسم، جاء من الناس وينتمى إليهم، وبحث عن مصيره مفردا، أو مع بشر يقاسمونه المصير ولا يختلسون من فرديته شيئا. ولأن الرواية تنسج السيرة الذاتية لإنسان تساوى مع غيره، فإنها تكون وفى مستوى منها، سيره لغيره من البشر."(٥٠)

فتعلق الروائى بشخصيات روايته يعد جزءا من تكوين ذاته الانسانية التى ربما تكون قد مرت بتجارب مماثلة لتك التجارب التى يجعل شخصياته تخوضها، وهذا ما حدث مع رواية " شجرة اللبلاب " سجل عبد الحليم عبد الله فيها شطرا كبيرا من ذكرياته. كما ذكرنا من قبل- تلك الذكريات التى تعلقت بقريته التى يقول عنها: "فى ركن منها غرست ذات يوم (شجرة لبلاب) وعشت عدة أصياف أتأمل أزهارها البنفسجية فى لذة لا تغيب. والآن كبرت عمرا وفكرا، ولكننى لم أنقطع عنها، أعرف فيها كل زملاء العمر، وأعرف أبناءهم. وكلما أحسست بالقلق الذى يصاحب سكان المدن ذهبت إليها فتتلقانى فى طيبة، مثل أم تصافح بكف عليها آثار العمل وليس بها روائح عطر، ولكنها يد أم"" (٥١)

وهذا ما جعل الروائى محمد جبريل يرى أن "أهم ما تتميز به أعمال محمد عبد الحليم عبد الله، تصويرها الصادق المشحون بالدلالات العميقة، لتوزع أبناء الريف بين القرية والعاصمة، بين الأرض والأهل فى القرية، ومصدر الرزق فى العاصمة."" (٥٢)

كذلك شخصية "درية" فى الوشاح الأبيض، من الشخصيات الرومانسية التى تتلون الطبيعة لديها بتلون مشاعرها، فيصور الكاتب لحظة الفراق التى جمعتها مع "منصور" ، فيقول:

" أما هما فقد كانا ينظران إلي الشمس الغاربة السقيمة وهي ترسل بأشعتها متعثرة بين فروع إحدى الأشجار الضخمة ، ويستمعان برهة إلي نغمة ناشزة يرسلها الموسيقى الصغير ثم ينصتان برهة أخري إلي خشخشة الأوراق التي تتساقط من الشجر ذاوية جافة فلا تلبث زويبعة خفيفة أن تأخذها وتدور بها في كل المماشي إلي مدي غير طويل . كل شئ يوذن بالفرق حتى الطبيعة كان علي أفقها وجوم "" (٥٣)

وربما يكون ذلك التعايش الذى يخلقه الكاتب لشخصياته مع المتلقى ، هو ما يحقق مصداقية هذه المقولة التى تصدر عن أحد علماء النفس ممن يهتمون بالإبداع القصصي ، وذلك فى قوله " لا يستطيع الكاتب القصصي أن يضعنا فى حالة ذهنية بها يشتد الإحساس عشر أضعاف ، وبها يصبح كتابه مثيرا لنا ، كما يثيرنا الحلم ، ولكنه حلم أكثر جلاء ، وأبعد أثرا من تلك الأحلام التى تراودنا فى النوم ." (٥٤)

وشخصية "مختار" فى شمس الخريف من بين هذه الشخصيات الرومانسية التى تتحرك بين روايات هذه المرحلة، فهو يصور موت أبيه بقوله:-

"هل رأيت دوحة ضخمة عظيمة مجللا دائمة الخضرة، فخدعتك بخضرتها طوال الفصول حتى ظننت أنها لا تسقط ورقة؟ ذلك هو غير ما حدث؛ لأن هناك أوراقا يحين حينها فتسقط عندما تحبس عنها الشجرة عصارة الحياة، وهكذا دنيانا تتوقف فى

بعض أجزائها فلا يشعر المجموع!! وقد توقفت الحياة فى بيتنا بعد عام من عرجها الطارئ وعودة أبى إلى البيت وتوقفت مع الأسف فى أجمل نواحيها وأجلها نفعا. مات أبى فغاب عن سوق السمسرة، كما قد غاب من قبل عن سوق التجارة!!"(٥٥)

وتكاد تتشابه مصطلحات الكاتب فى تعبير شخصياته عن إحساسهم بالطبيعة فى رواياته، فتكرر على لسان شخصياته تعبيرات:

زقزقة عصفور، غناء فلاح، أنين ساقية، وهاهو ذا "مختار" يرى فى الطبيعة الوجه الذى يقابله باشا على الرغم مما فيه من ضعف وذبول.

"كانت الشمس ناقهة من ضعف الشتاء متربعة فى دست الأفق تتماوج بين يديها مواكب الضوء والنور. أما الحقول فقد أطلقت فيها الطبيعة مجامر بخورا انعقد دخانه على هيئة ضباب خفيف ...، وكان هناك نغم خفيف خافت تنشده الطبيعة للمكدودين من أبنائها والذين تخلى عنهم الآباء أو قست عليهم الأمهات. ويتمثل هذا النشيد فى زقزقة عصفور أو غطيط طنبور أو أنين ساقية أو بكاء طائر أو غناء فلاح. كان صدرها رحبا بسيطا فى ذلك اليوم فألقيت فيه بنفسى"(٥٦)

فهذا الذبول الذى يمثله الخريف يراه الرومانسى باعثا على الشجن الذى يؤثره بطبيعته الحالمة، ومن هنا فإنه "ليست فصول الطبيعة ومناظرها سواء عند الرومانتيكيين، بل يفضلون بعضها على بعض. فمن بين فصول السنة يفضلون الخريف، لأنه يتفق ونفوسهم الآسية. وهم لا يتغنون بثمراته ومنتجاته فى الحقول كما كان يفعل الكلاسيكيون أحيانا، ولكنهم يتغنون به لأنه فصل الضباب والجليد، وفيه تتجرد الغصون من أوراقها وتعصف الريح بالأوراق الجافة ويقف نبض الحياة فى الأشجار. وهذه المناظر توحى بالذبول والتحلل والفناء. وتتجاوب مشاعر الطبيعة الحزينة آنذاك مع مشاعر الرومانتيكيين. فالطبيعة تحتضر فى الخريف فى نظر الرومانتيكيين، وهذا الاحتضار هو حداد الطبيعة، وهو يتجاوب والألم، فالخريف بذبوله يجذب الرومانسيين، ففيه يتمثل وداع حبيب، والبسمة الأخيرة من شفاه يطبقها الموت إلى الأبد"(٥٧)

ويرجع د. يوسف نوفل ذلك الامتزاج بالطبيعة لدى شخصيات الكاتب، إلى أسباب خاصة به، وأخرى عامة، أما الخاصة فتتمثل فى ذلك "الإطار العاطفى الذى أحاط بكاتبنا منذ نشأته، فأثار عاطفته، وشده برباط قوى إلى الريف، كما يمكن للباحث أن يلتمس دافعا آخر لتلك الظاهرة فى تأثره المبكر بالكاتب الإنجليزى "توماس هاردى"، وخصوصا فى روايته "تس سليلة دربرفيل" كذلك تأثره بالمنفلوطى"(٥٨)

هذا فيما يتعلق بالأسباب الخاصة به بوصفه أحد الكتاب الرومانسيين، أما الأسباب العامة التى تجمع الكتاب الرومانسيين جميعا، فتتمثل فيما أصاب ذلك الجيل

من خيبة الأمل فى النظام السياسى القائم تحت إمرة الاستعمار من هنا "بدأ الشعور بالقهر والظلم، والإحساس باليأس والعجز يسود الأمة، نتيجة ذلك كان اتجاه الكاتب إلى الريف، والطبيعة، والقضايا الذاتية ، وإلى قضايا الحب ومجال العاطفة ."(٥٩)

وهذه النظرة الرومانسية للطبيعة هى التى جعلت د. شكرى عياد يرى أنه "قد أصبحت الطبيعة لدى معظم الرومانسيين (أرض الميعاد) يستطيع الإنسان فيها أن يعانق المطلق وينال السعادة، ولم تعد الطبيعة – كما سبق القول – تلك المظاهر الكونية المادية التى تحيط بالإنسان، ..، فالفرد فى تصور الرومانسيين عامل مؤثر فيها وفى تغييرها وتطويرها، تماما على نحو ما غير الفرد المجتمع وانتصر الجديد على القديم. والطبيعة عندهم لا تكتشف من خلال الكتب والنظريات وما سجله الأقدمون عنها، وإنما هى مادة حية متغيرة يمارسها المرء ويفهمها بأن يعيش فيها ويتلقى على صفحة نفسه انعكاساتها المتجددة."(٦٠)

ولعل هذا الحضور الرومانسى شديد الشفافية فى تلك الرواية هو ما جعل د. حلمى بدير يضع رواية "شمس الخريف" بين الروايات التى لم تستطع "أن تتخلص من النزعة الرومانسية الخالصة ..، وهى نزعة تجتر آلام الذات، رغم أنها قد تميزت بخاصية محلية اقترنت "بالأسلوبية" الشاعرة، وبالتحليق المبتعد عن طبيعة صراعات الحياة والواقع."(٦١)

ويبدو أن هذه الأسلوبية الشاعرة هى ما أسلمت الشخصية الرومانسية فى هذه الرواية إلى اعتلاء قمة الرومانسية، متمثلة فى النظرة المتصوفة، التى تبناها "عم خليل" ذلك الريفى البسيط:-

"فقد دفعه الفضول الفطرى - الذى يكثر فى نفوس السذج كما يكثر فى نفوس الأطفال الذين يتطلبون المعرفة بالغريزة – دفعه إلى أن يسأل عن الكتاب الذى كان بين يدى. قلت: إنه فى "علم الجغرافيا" أيها العم. فسألنى عن معناها مرة أخرى فألفيتنى أقول: به نعرف أحوال الدنيا وأسرار الأرض كما تعرف أنت مناطق حقلك. فأنتجت هذه الكلمات ثمرات لم تكن مرتقبة إذ طغت عليه موجة من تصوف جميل فى ذاته لولا أنه يستغل فى بعض الأحيان حتى يصير حظيرة للمتخلفين وملجأ للفاشلين. قال "عم خليل" وهو يهز رأسه فى حركة بندولته ويدق كفا بكف فى رفق وشرود: أسرار الأرض!! الأرض لله يا بنى خالصة له وحده فلنشغل بأنفسنا قبل كل شىء، لأن

انفسنا أولى بالمعرفة!! ولم يكن الرجل فى حالة تسمح لى أن أجادله، ولم تكن الكلمات من أفكاره وإنما هى شيء تلقاه فى مدرسة المتصوفين."(٦٢)

وهذا ما يعبر عنه النقد بتلك المقولة فى وصف الرومانتيكيين :-

"ومنهم من يضفى على المناظر الطبيعية مظاهر إلهية، فيتحول حبه إلى عبادة، ويزعم أنه يرى الله فى الأشجار والرياح والصخور والأزهار والنسمات والأمواج. وينتهى من ذلك إلى أن الطبيعة هى الصورة المحسوسة للألوهية. ومن هؤلاء من يزعمون أن الله فى الطبيعة أو هو الطبيعة، ومنهم بيرون وشيلى، ويبدو أن هو جو كان يشاطرهم هذا الرأى فى كثير من الأحيان"(٦٣)

ولم تشغل الطبيعة كثيرا شخصية "عبده أفندى" فى "غضن الزيتون" آخر روايات هذه المرحلة، فقد بدت الطبيعة قاتمة فى توائم شديد مع تلك الشخصية، وذلك نتيجة لعلاقته المتوترة مع زوجته التى يعبر عنها بعد موت طفلتها بقوله:

"وزاد شرودها منى، وكانت لا تكف عن البكاء، ولا عن طلب الخروج إلى الخلاء، وكنت أسير إلى جوارها بين المشاهد الجميلة صامتا وهى صامته وبخطوات جنائزية لنصت إلى وقعها معا."(٦٤)

وهكذا يلاحظ كيف كان محمد عبدا الحليم عبد الله – بوصفه أحد الكتاب الرومانسيين – راسما لشخصياته التى تتفاعل مع الطبيعة، وتسقط مشاعرها المبهجة منها والحزينة على مظاهرها، فهى باكية لبكائهم، مشرقة لسعادتهم.

إذا، فنحن " نرى الرومانتيكى لاستسلامه لمشاعره وعاطفته، يحس بجمال الطبيعة، ويهيم بها ويصف مناظرها، وخصائص كل منظر فيها، ويحب العزلة بين أحضانها لا يرجع فى ذلك إلى تقليد الآداب القديمة، بل إلى ذات نفسه."(٦٥)

وإذا كان الحديث من قبل عن الطبيعة وتفاعلها مع الشخصيات، فإن هذه الشخصيات كان المحك الرئيس فى تفاعلها مع الطبيعة ، هو"الحب " .

من هنا يأتى الحديث عن الحب لدى الشخصية الرومانسية ، بوصفه أهم الوسائل فى التعبير عن الطابع الذاتى ، به تعبر الشخصية عن الآلام، مثلما تعبر عن الآمال "، وفى هذا تنحصر مقومات الذاتية الرومانتيكية فى إعتدادها بالعاطفة و إيمانها بحقوق القلب ، وثورتها على قيود المجتمع التى تحد من هذه الحقوق ، وفى تساميها بالحب وتقديسها لحقوقه بصفة عامة. وفى هذا رجوع من الرومانتيكيين إلى الفلسفة الأفلاطونية فى الحب والعاطفة ."(٦٦)

ولعل رواية " لقيطة" من أكثر روايات هذه المرحلة تمثلا لهذه الرؤية التى تعد بمثابة صرخة فى وجه المجتمع الذى ينبذ "ليلى" ويحرمها السعادة فى حبها،

لكونها لقيطة ، فقد أخذت " ليلى " تردد فى حديثها الى الطبيب الذى أحبها بعد ظهور " كوكب " ابنة بائعة اللبن التى تعرف قصتها :-

((الم أقل لك : إنني حمل ثقيل عليك . كان الواجب أن تتخفف منى؟

أولم أقل لك: إنني أخشى أن يكون الدهر قد ادخرها لآخر لحظة، وأن يكون متنائما وهو يقظا؟ وقد قلت لك كل ذلك ووقع ما كنت أخشاه! إن الطبيعة ربطتنى بحجر ورمتنى فى الماء، فلا تغص ورائى ودعنى أغرق." (٦٧)

ومن الواضح أن الحب بتفاصيله، يتناسب مع قصص الحب التى يرسمها خيال الرومانسى ، لأن " الغالب على قصص الحب عند الرومانسيين جنوحها نحو " الأفلاطونية والمثالية "، وهو جنوح طبيعى لديهم ، يجد تبريره المعقول فى سعى الرومانسيين الدائب نحو الهروب من الواقع ، والانطلاق الى عوالم غير منظورة ولامرئية.كذلك فانه يتصل اتصالا وثيقا بإحساس الرومانسيين بأنهم أسمى من البشر، وأرفع من الجماهير، فيجب على عاطفة الحب أن تسمو و تسمو حتى ترتفع الى مستوى بعيد تماما عما يمكن أن تمارسه أو ترقى إليه الجماهير ، ومن ثم وجدوا ملاذهم فى الرجوع إلى الفلسفة الأفلاطونية فى الحب والعاطفة."(٦٨)

وتقف " ليلى " موقف المضحية التى تؤثر أن تعيش بألمها الذاتى خير لها من أن تؤلم من أرادها زوجة على الرغم من علمه بسرها الذى لم تعد تنطوى عليه نفسها وحدها، فتقول له:-

" وبعد فإن محملى عليك ثقيل، و ارتباطى بك يقطع ما بينك وبين أهلك من أواصر ، أفتراني أرضى بما يؤذيك ثم أدعى بعد ذلك أننى أحبك ؟

سأضحى بسعادتى من أجلك فعد الى أبويك وأنبئهما بأنك عدلت، وسأعود الى حياة العزلة، وأنفذ ما تمليه على الأيام." (٦٩)

ولعل قول " ليلى": وسأعود الى حياة العزلة، يجعلنا نشير الى تلك العلاقة التى تجمع بين شخصين فى إطار النظام الاجتماعي، فالحب من أهم الوسائل التى تخرج الشخص من عزلته، ولذلك " تظل ذاتية أية شخصية أخرى غامضة فى أغلب الأحيان إن لم ينرها الحب والتعاطف والنية الحسنة وترتبط حياة الشخصية ارتباطا وثيقا بالحب الذى بدونه لا يمكن تحقيق الذات أو القضاء على العزلة، ولن يكون ثمة اتصال روحى. والحب بدوره يفترض الشخصية، فهو علاقة بين شخصية وأخرى ، وهو وسيلة لتحرير الشخصية من أسر الذات والسماح لها بأن تتوحد مع شخصية أخرى."(٧٠)

وإذا كانت شخصية "ليلى "قد حرمت اسعادة فى حبها لكونها لقيطة ، فإن " عبد العزيز " قد حرم تلك السعادة لانتمائه الى طبقة اجتماعية تقل فى مكانتها عن الطبقة التى تنتمى إليها " أميرة" ، فقد كان هو على بصيرة واضحة من موقفه، بل كان حريصا على أن يرسم لـ " أميرة " معالم تلك الصورة التى تحدد ملامح حبهما ، فيقول لها آسيا حزينا :-

" إذا أردنا أن نقطع فى الحديث شوطا يصل بنا إلى النهاية فإننى أقول : إن الطريق بيننا شائك كثير العقبات . وما كانت مسارعتى إلى لقائك إلا لحرصى على أن أبصرك بموقفنا . نحن كالواقفين على صخرة تشرف على البحر ، وأخشى أن تشغلنا لذة موقفنا فنتقدم."[٧١]

وهذه العلاقة التى لم تحظ بالنهاية المرجوة ، هى ما حدت بتلك الشخصية الرومانسية ، ممثلة فى "عبد العزيز " أن تأسى على ذلك الحلم الجميل بعد أن انقضى ، فيقول :-

"رأيت المال فى أول حياتى كل شيء ، ثم أحببتها فقلت لا .. بل الحب كل شيء، ثم وقع بيننا ما وقع فعدت أقول : أنا مخطئ ، المال هو كل شيء . وما بلغت الأربعين حتى كنت رخى الحياة ، فسألتنى نفسى : هذا هو المال ، فأين السعادة ؟! وفتشت عنها فرأيتها فى الحب وأين الحب؟! لقد فقدته منذ أعوام فى الغابة وأنا على المقعد الخشبى يوم خلفتنى لاحقا بمكانى وأسرعت خارجة وهى فى ثياب الحداد . فقدته فقدان يأس فلم أشأ أن أبحث عنه."[٧٢]

فهذا اليأس الذى أحاط بهذه الشخصية كان مرجعه إلى ذلك الفارق الطبقى الذى أفسد هذه العاطفة التى تولدت بين " عبد العزيز " و"أميرة " ، والتى امتثلت فى إطارها إلى رغبة أبيها فى زواجها من ابن و"أميرة " ، والتى امتثلت فى إطارها إلى رغبة أبيها فى زواجها من ابن أخيه الذى ينتمى بالطبع إلى الطبقة الأرستقراطية .

من هنا كان حرص " عبد العزيز " على تحقيق ذاته، على الرغم من الألم الذى حاق بنفسه فربما يعد " الألم والعذاب رفيقان ضروريان لمحاولة الشخصية فى تحقيق ذاتها وقد آثر الناس فى أغلب الأحيان أن ينصرفوا عن المحاولة بدلا من مواجهة العذاب."[٧٣]

فنحن هنا أمام رؤية مثالية للكاتب ، وهى " تبدو فيما صوره الكاتب من تجاهل فريد بك لعاطفة ابنته نحو عبد العزيز وحرصه على إرضاء ابن أخيه، بل وفى إغضاء أميرة نفسها عن هذه العاطفة ، والتضحية بحبها العميق تقديرا منها لرغبة والدها الراحل ."[٧٤]

ويعد الصراع بين العاطفة والواجب ، السبب الرئيس فى حرمان الشخصية حبها ، " حيث يدور فى نفس أميرة بين واجبها فى طاعة أبيها الذى كان يرغب فى زواجها من ابن عمها المحامى ، وعاطفتها التى كانت تدفعها نحو عبد العزيز المهندس الزراعى الذى يعمل فى "عزبة" والدها ، وقد استجابت لنداء الواجب ، وضحت بقلبها من أجل إرضاء والدها. "(٧٥)

ولقد اتخذ الكاتب من نتيجة ذلك الصراع ، الذى كان "فريد بك" أحد أطرافه، اتخذه بداية مسار جديد للشخصية التى تمثل المثقفين ، فـ " كان اكتشاف عبد العزيز لشخصية الأستاذ " فريد" الكاتب كمثقف من جيل مضى ، وهو فاتحة عهد جديد له فسرعان ما يعتمد على نفسه ،ويتحول عبد العزيز إلى أديب مشهور ، يكتب القصص والروايات التى يتناول فيها بالنقد والتحليل شخصية المثقفين من أمثال الكاتب الكبير(فريد) ، كما يتناول أيضا
(الأستاذ سامى) بما هو أهل له. " (٧٦)

وإذا كان الحب لم يصل إلى غايته فى " بعد الغروب " نظرا للفارق الطبقى الذى يجعل من فقر " عبد العزيز" حائلا دون زواجه من " أميرة " ، فإن الحب لم ينل الغاية المرجوة فى " شجرة اللبلاب ، نظرا لذلك الشبح الذى كان يطارده حسني ، ممثلا فى خيانة زوجة أبيه ، فقد هجر " زينب " وتركها ليأسها الذى أودى بها إلي التخلص من حياتها .

ولعلنا لا نجانب الحقيقة ولا نعدوها ، إذا قلنا إن حب " حسنى " لزينب قد تعرض لصراعات عديدة داخل نفسه ، وذلك نتيجة الذكرى السيئة التى اختزنتها ذاكرته وهو طفل لم يتعد سنواته الخمس بعد ؛ وهذا ما جعل علماء النفس يؤكدون كثيرا على أهمية هذه المرحلة من الطفولة فى تكوين الطفل النفسى ، ومن خلال هذا المنطلق " حرص كثير من علماء النفس عل تقرير أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل فى تحديد مجموع سلوكه ، فإن الطفل الذى يفقد عطف امه فى طفولته المبكرة ، أو الذى لا يجد فى الوسط المحيط به علاقات عاطفية ثابتة ، قد يندفع نحو التمرد على السلطات ، أو قد تتخذ علاقاته مع الآخرين طابعا ساديا ماسوشيا." (٧٧)

فهذا الحرمان الذى تعرض له "حسنى" بعد موت أمه ، هو ما جعله ينظر إلى "زينب" بعين ساخطة ، وإن كانت لا تخلو من معنى الحب، وهذا التردد أسلمه بدوره إلى صراع نفسى . ويصور أول مظاهر هذا الصراع بقوله:-

"لم تكن أفكار وحدتى مشبعة عنها دائما بالنقمة العظمى التى شحنت نفسى بها الأيام الماضية . كانت هذه النقمة تتذبذب بين الارتفاع والانخفاض كما تتذبذب حرارة المحموم ، وكانت تدنو من الانخفاض كاما احتوتنى حجرتى الهادئة ، ثم تكاد

أفكارى عن المرأة تستحيل إلى حركات منغمة إذا ما ازداد الهدوء من حولى على أن هذه الخواطر المخلوطة لم تكن خالية تماما من معنى الحب لقد كمن عنصر الحب فيها على كل حال وإن كان قليلا خفيا كعرق الذهب يضل بين ذرات الصخرة(٧٨)

وكان " حسنى " يعى جيدا قطبا ذلك الصراع ، ويعى جيدا أن نفسه تصارع نفسه ، فيقول:-.

" وكدت لا أتمالك نفسى وتململ لسانى وأوشك أن يقول لها أحبك ولكنى كففت لا أريد أن أسلم. " (٧٩) ولم يصمد " حسنى " كثيرا لذلك الصراع ، فقد ثارت نفسه على نفسه ، فيقول :-

غريب !! لكأننى كنت فى صحراء الحياة أمشى عارى الرأس حافى القدمين حتى وصل العطش وبلغ الأوار منى هذه الغاية . فأردت أن أؤكد العمل بالقول والناس إنما يؤكدون القول بالعمل !! وأخيرا قلت لها : أحبك !! " (٨٠)

ولكن حب زينب لا يشفع لها ولاينسى حسنى كونها تنتسب لطائفة النساء ، فقد أسرت إليه نفسه أن زينب شأن كل النساء اللاتى صادفهن فى حياته بداية بزوجة أبيه ثم تلك التى كانت فى صحبة عم غانم الذى أقام "حسنى" فى بيته بعد حضوره للمدينة للدراسة، ونهاية بزينب ، حيث تلح عليه هذه الذكريات حتى تضع" زينب" بين هذه الزمرة ، ويضع النهاية للصراع الذى احتدم بين نفسه ونفسه ، بين الشعور واللاشعور. فيقول:-

وخفق قلبى بالحنان فى هذه اللحظة فقد تمنيت أن أقبلها، وكانت ألوان السماء ووقت المساء ونسمات الربيع كأنها يد رقيقة لطيفة تربت خدى بالنيابة عنها لأحنو عليها ولقد هممت ، لولا أننى تلفت فإذا بنا ننقل أقدمنا على طريق له فى النفس ذكريات مرة فعلى.هذا الطريق منذ سنوات رأيت عم غانم يتدحرج إلى جوار امرأة هيفاء وقد سترت وجهى يومئذ بكتابى وهاأنذا اليوم أضع كفى على عينى ثم أتنهد وتظن زينب أنني تنهدت رفقا بها وعطفا عليها ولكنها ذكريات !! (٨١)

وهذه الذكريات التى تلح على حسنى هى ما يطلق عليها الكبت ذلك لأننا نسمى الحالة التى تكون فيها الأفكار قبل أن تصبح شعورية "بالكبت " .. إننا نستمد إذن فكرتنا عن اللاشعور من نظرية الكبت ونعتبر المكبوت كنموذج للاشعور. " (٨٢)

ومن الواضح أن هذا القرار الذى اتخذه حسنى قد أرقه بعد ذلك فقد كان ندمه جزءا من ذلك التراجع الذى لم يأت فى وقته، ذلك لأن "الشيء المكبوت مندمج أيضا فى الهو ، وهو فى الحقيقة جزء منه ، والمكبوت شيء قد فصلته عن الأنا المقاومة التى يبذلها الكبت ، وهو يستطيع أن يتصل بالأنا عن طريق الهو." (٨٣)

والشخصية تعبر عن تمرد ذاته الواعية على ذاته اللاواعية بقولها:

" وهكذا يا صديقى أحسست فجأة أن فى باطنى كنزا . . أرجوك أن تقبل هذا التعبير لأنه الحب . أحسست أن فى باطنى كنزا كان من المستطاع جدا أن أسعد به لو أننى عرفت حقيقته ، وأنفقت منه فيما مضى ، يبدو أننى اكتشفته فجاة وبعد الأوان فانقلب إلى كنز من الهموم وتنور من الأحزان " (٨٤)

ولعل هذا الندم الذى تعرضت له نفسية حسنى كان سببا فى رأى يوسف الشارونى ، الذى مؤداه أن نموذج "زينب" هو " فتاة متعلمة متعطشة للحب لها فلسفة خاصة فيه طبقتها على أول شاب قابلها وكان من سوء حظها شكاكا معقدا ، فلما انتحرت اكتشف أنها شفته من علته ، ولكن بعد فوات الأوان ويرى محمد عبد الحليم عبد الله أن حب البطلة هنا لفتاها كان شيئا يشبه الرسالة الاجتماعية فهى تريد أن تخلصه من البلايا التى تراكمت فى نفسه أيام طفولته، أى أنه كان حبا مطهرا وكانت البطلة تقوم بدور المخلص. "(٨٥)

وهذا الدور الذى قامت به زينب ، فيما يبدو ، كان سببا فى عودة الثقة إلي نفس " حسنى " ؛ فقد قابل بعد موت زينب من أرادها زوجة له ، ليحيا معها حياة سوية ليس فيها صدى لذكريات الماضى التى أرقته من قبل وأفسدت عليه حبه .

فنحن أمام شخصية "حسنى" التى تفتحت عيناها فى الطفولة على مشهد خيانة زوجة الأب، ولصغر سنه ظل هذا المشهد مكبوتا فى العقل الباطن، فى منطقة اللاوعى، إلى أن تكرر مشهد الخيانة أمامه مرة ثانية، فاسترجع هذه المكبوتات وبدأ فى تعميمها على نساء المحيط الاجتماعي الذى يحيا بداخله، فكانت "زينب" هى أول من أصابها هذا التعميم، ولقد حاولت "زينب" أن تلين جانبه، ولكن "حسنى" لم يعبأ بحديثها، لأنه يلجأ كثيرا إلى "استرجاع الذكرى المكبوتة، إما بإضعاف الشحنة المضادة أو بمضاعفة قوة الشحنة الانفعالية. وليس من الميسور أن نفعل هذا أو ذاك. وعادة ما نجد أنه كلما كانت محاولة الشخص اقتحام الكبت أشد كانت المقاومة أعنف. ونتساءل الآن لم نكبت الذكريات؟ هنالك سببان رئيسيان لذلك. إما أن تكون الذكرى ذاتها ذكرى مؤلمة أو أن تكون الذكرى مرتبطة بشىء مؤلم، .... ، ويطلق على مواجهة شحنة انفعالية بشحنة مضادة: الصراع النفسانى الباطنى."(٨٦)

وهذا الصراع الباطنى هو الذى انصهر "حسنى" تحت لهيبه، وقد عرضنا لتطور إحساس "حسنى" تجاه "زينب" من خلال هذا الصراع الذى كان يضعف فيه دائما من الشحنة المضادة الآتية له عن طريق "الحب"، ويسترجع، بل ويلح فى استرجاع تلك الذكرى السيئة إلى وعيه الحاضر، فتضعف مقاومته بشكل تلقائى وتنطلق الذكرى المكبوتة من اللاشعور إلى الشعور، فيبدو هو فى موقف المبتهج بتعذيب "زينب"، وهذا ما يطلق عليه مصطلح: "السادية: شعور إيجابى بالذات"،

بينما تظهر "زينب" كمن تهوى تعذيب نفسها، ويطلق على هذا السلوك: "الماسوكية"، أو "المازوخية"، والماسوكية هى الصورة الأكثر بساطة وبدائية بوصفها تمثل غريزة الموت مستخدمة فى اتجاهها الأصلى، أى ضد الذات."[٨٧]

فاتجاه "زينب" إلى الانتحار كان نتيجة ذلك الإهمال من جانب "حسنى" والذى ولد لديها ذلك الخنوع الذى به هانت دنياها، بل واستغنت بذلك أيضا عن أخراها، وهذا مرجعه إلى أنها لم تفلح فى أن تحقق السلام النفسى لذاتها، لم تستطع أن تتصالح مع نفسها، فعلم النفس يشير لمن يقوم بهذا السلوك بقوله:-

"ومن ثم فإن إقدامه على الانتحار نتيجة لفشله مع نفسه، لا نتيجة لأى شىء آخر."[٨٨]

وإذا كان انتحار "زينب" يعد فشلا مع نفسها من ناحية، فإنه من ناحية أخرى يعد ضربا من ذلك الخضوع الذى تتعرض له الذات، نتيجة للظروف التى تحيط بها.

وعلى هذا "لست أنكر أن لكل امرئ طبيعة خاصة واستعدادا فطريا، وأن هنالك فروقا فى الغرائز، ولكن فروق الأحوال والعلل أكثر وأكبر وما عظماء الرجال فى ذلك الأمر إلا كأصاغرهم."[٨٩]

إذا، فانتحار "زينب" ليس معناه بالضرورة أن غريزة حب البقاء لديها كانت منعدمة، بل من الجائز أن تكون تلك العلل التى ألجأتها للانتحار أقوى فى تأثيرها على الذات، مما جعلها تتغلب على الغريزة، وتخضع الذات لسلطانها.

ومن ثم نجد أنفسنا أمام النهاية التى ارتأها الكاتب لذلك الحب، والذى لم يستطع أن يصمد أمام تلك المكبوتات التى عاشت مع الشخصية، وولدت لديها نوعا من الصراع النفسى الذى كان يسقط نتائجه على الشخصية التى أحبها، فلم يفلح حب "زينب" فى أن يحول بينه وبين وساوسه ولكن شفاه موت "زينب" وطهره من علته.

وإذا كانت ذكريات الطفولة من أهم أسباب عدم اكتمال عاطفة الحب فى "شجرة اللبلاب" فإن فقدان الحب فى "الوشاح الأبيض"، كان مرجعه إلى السلبية التى هى إحدى سمات الشخصية فى مرحلتها الرومانسية.

فها نحن أولاء أمام "درية"، وهى تتحدث إلى "راضى" الذى أحبها ولم تكن لديه مقومات إنجاح هذا الحب، فكان زواجها من غيره، تقول موجهة الملوم إليه:-

"أنت وحدك المسئول عن كل ما وقع. لم تركت الأيام هكذا تفصل بيننا طويلا؟ لم لم تكتب إلى فى طنطا أو تحاول مقابلتى بدل أن كنت تقابل خادمة مدرسة البنات؟؟ (ورقت حواشيها قليلا) ولكن لا فائدة فى استعادة أسباب الفشل ما دامت قد غابت مع الأمس المولى. هل كان من واجبى كامرأة أن أتخذ نحوك خطوة إيجابية؟ وقلبت كفيها وهى تقول: لا. وسكتت."[٩٠]

فهذه الشخصية السلبية التى تراها "درية" فى راضى، لم تكن شخصية "منصور" بأحسن حالا منها، على الرغم من أنه تزوج "درية"، فهذا الحديث الذى تسترجعه "درية" يصور مدى فشلهما فى الوصول إلى السعادة، بوصفها إحدى مفردات الحب، تقول درية فى توصيف تلك العلاقة التى تجمعهما:-

"كان عطوفا ألوفا يود أن يحقق لى السعادة بكل ما يطيق، ولكننى لم أعاونه على ذلك. حتى إنه حدث لنا ذات مساء بعد أن مكثنا ساعات يجادل كل منا صاحبه لنعرف من منا السبب فى إثارة الدخان فى البيت، حدث أن قال لى: درية ... لقد فقدنا السعادة!! فأجبته بكل جفاف نعم لقد فقدنا السعادة. فقال لى: عندى اقتراح أستطيع أن أؤكد قدرتى على تنفيذه... فنظرت إليه متسائلة مشتاقة فقال: هلم ننتحر معا، فرددت عليه بأعصاب تالفة ودموع مترادفة: نعم .... هلم."[91]

ويصور د. وادى هذه السلبية المتبادلة والتى جعلت راضى "يتزوج فتاة أخرى، بينما تتزوج هى من فنان ثم لا تلبث أن تنفصل عنه بسبب سلبيتها هى هذه المرة .. ففقدت، الحبيب مرتين: مرة لأنه كان ضعيفا فلم يستطع أن يحتفظ بها، والثانية لأنها كانت ضعيفة فلم تستطع أن تحتفظ به."[92]

فهذه السلبية التى أظهرتها "درية" تجاه محاولات "منصور" تذكرنا بتلك السلبية التى أظهرها "راضى" من قبل. ولعل هذا كان سببا فى وقوع "درية" فى الحيرة، تجاه حب "سعيد" الشاعر الذى تتغنى بقصائده، فيحدثها بقوله:-

"وهل الناس مسئولون عن رجل وامرأة ينطوى كل منهما على نفسه فلا يكاد يحس أحد بجراحه. حتى إذا ما قتلهما الجرح جارا باللوم والشكوى وهما فى النزع ... بعد أن يفوت الأوان؟!

ونظر إليها سعيد فألفاها غير ناظرة إليه. ورأى ظلالا عبقرية غريبة تتراقص على وجهها الفاتن وكان بينها ولا شك ظل من الحب والحيرة. فأمسك قلبه حتى لا يثب من بين أضلاعه."[93]

فنحن ترتسم أمامنا ملامح هذه الشخصية التى تبحث عن الحب، فتقابل كل مرة بما يفصم عراه، فتارة بسلبية من أحبت، وأخرى بسلبية من جانبها، تلك السلبية التى تجعل الانتحار أحد الحلول للبحث عن ذلك الحب المفقود والضائع فى حياتهما.

وفى النهاية لا تملك سوى الحيرة تقدمها إلى ذلك الشاعر الذى يحمل لها تلك العاطفة.

وربما لا يخفى علينا أن الحيرة كانت من بين سمات الشخصية الرومانسية، تلك الحيرة التى مرجعها إلى افتقاد الحب، مما يؤدى إلى زواج غير موفق، وهذا ما يشير إليه د. هلال بقوله:-

"والقضايا التى يثيرها الرومانتيكيون فى مثل هذا النوع من القصص هى الحب، واليأس، والانتحار، وفشل الزواج غير المؤسس على الحب، والضيق بالمجتمع وقيوده، والفرار من الواقع إلى بلاد بعيدة أو إلى حلم مثالى فى المستقبل، والاعتداد بالفرد وحقوقه فى وجه المجتمع ونظمه، ويقصون ذلك من خلال تجارب ذاتية تعرضوا لها بأنفسهم، ويصبغون تجربتهم بصبغة الإنسان الشاكى الثائر المتوقد المشاعر، الذى يتجه بأسلوبه إلى القلب، لا إلى العقل."(٩٤)

وإذا كانت أسباب فقدان الحب فى الوشاح الأبيض قد تعددت، فتارة بسلبية "راضى"، كأنما استمد من اسمه معنى الخنوع والسلبية، وتارة ثانية بسلبية "درية"، ثم حيرتها تجاه حب "سعيد" لها، تارة ثالثة.

إذا كانت هذه هى الأسباب التى جعلت "درية" يضل بها الطريق فى سبيل وصولها إلى الحب، فإن "مختار" فى "شمس الخريف" قد وجد فى الحب ضالته، فقد وجد فيه نجاته من ذلك الجحيم الذى قابله فى بيته بعد وفاة أبيه وزواج أمه، فكان حبه لـ "سكينة" بمثابة الواحة التى يستظل بها من هجير بيته. ولا يخفى ما فى الاسم من معانى الهدوء والراحة، فى مقابل ذلك الاضطراب الذى أصبح يموج به بيت مختار فى ظلال تلك الوافدة الجديدة التى غيرت حياة أمه، وقلبتها رأسا على عقب. ويمثل لتلك العلاقة بقوله:-

"لم تكن كثيرة الكلام بطبيعتها ولا بارعة العبارة. كانت من أولئك اللاتى يختص باطنهن بالشق الأكبر من المعركة. فلا يترك للظاهر إلا الشىء الطفيف، كان حبها لى أشبه بأن يكون انفجارا تحت الأرض لكن آثاره كانت تبين على الخدود ومن نافذة العيون. وكان أقرب ما يكون إلى المتعة الروحية الخالصة التى يتعاقب فيها التعب والراحة والقلق والإيمان لأنه حب فارغ من كل أمل."(٩٥)

وهذه المتعة الروحية قد استمدتها شخصية "مختار" ـ بوصفها منتمية إلى المرحلة الرومانسية ـ من ذلك الفكر الذى يرى أن "الحب عاطفة من وحى الطبيعة الصادقة. وإذا كان الضمير رقيبا عليه كان مبعث سعادة تتفق ومبادئ الخلق ...، فلم يعد الحب عاطفة جارفة من عواطف القلب، بل صار لدى الرومانتيكيين فضيلة من الفضائل. وكثيرا ما كان يذكر الحب عند الرومانتيكيين مقرونا بالفضيلة."(٩٦)

وهذه الفضيلة التى اقترنت بالحب، هى ما جعلت "مختار" يرى الحب فى جنة "عم خليل"، وابنه "البسطامى" ، وأخته "سكينة" ووالدتهما. رأى فى كنف هذه الأسرة مظاهر الحب الذى يبحث عنه، فيبادلهم أفراحهم الساذجة، ويشاطرهم أحزانهم التى قد يكون أقصاها مرض "البسطامى". يقول "مختار"، معبرا عن عاطفته التى هى خير هاد لعقله وقلبه معا:-

"واتجهت إلى السماء دون أن يرشدنى أحد حين رأيت أن الأزمة لا حل لها على الأرض. وددت أن أفديه بنصف عمرى، فلجأت إلى المصلى على الترعة تحت شجرة الصفصاف وسجدت على الحشيش بل وكنت مستعدا أن أمرغ خدى وجبينى فى التراب ليخفف عنه الله، فقد اكتشفت أننى أحبه .. ، لكن ذلك حملنى على أن أتفحص الأمر حتى كدت أدرك فى هذه السن أن الحب معنى يجب ألا يخلو شىء منه وإلا فسد ما بين وجدانه."[97]

فنحن بين يدى الشخصية نتأمل موقفها، لنجد أنفسنا أمام الرومانتيكى الثائر، والذى يرغب فى خلق مجتمع مثالى ، ويكون الحب أولى دعائمه، وهذا ما يقرره د. هلال بقوله:-

"ومن الرومانتيكيين من يسمون بمعنى الحب إلى أبعد من ذلك؛ فيعتقد أن الحب فى معناه الأصلى هو الجذب.و هو عام فى كل المخلوقات؛ إلا أنه يبلغ الحالة الواعية فى الإنسان. وكل المخلوقات ينجذب بعضها إلى بعض بهذه القوة من الحب. وجميع الأكوان مجذوبة إلى الله بهذه القوة. فالحب هو أساس هذا العالم، بل سبب وجود المخلوقات. إن صفة الله الأولى هى الحب. وكل المخلوقات مجذوبة إليه بهذه الصفة."[98]

وعندما يرحل "مختار" عن حقل "عم خليل" – تاركا من خلفه "سكينة"، بعد أن ضاق به بيته بزواج أمه – يصطحب معه تلك الجذوة التى أضاعت نفسه، فكان حبه "للسيدة ف"، التى كانت تهوى القراءة والكتب، بينما هو يهوى الرسوب والفشل الدراسى، مما جعله يردد:-

"خفت أن أحبها وقد رأيتها بعيدة المنال ما كان أجدرها أن تعيش فى أحد القصور ...، وحملنى هذا الشعور العميق الذى تشربته نفسى كما يتشرب العود عصارته من الثرى الرطب."[99]

ولعل هذا الشعور الذى تملك "مختار" كان أثمن ما يمكن أن يقدمه لها، بقلبه الذى لا يملك سواه، لأنه عطل من أشياء كثيرة أهمها الثقافة التى حرمه فشله الدراسى إياها. ولذلك خيل إليه أن يتخلى عن مهنة "ساعى البريد" التى تجعله موكولا بتسليمها رسائلها، يتخلى عنها لكى يبثها رسالة شفوية خاصة به، فيقول:-

"وخيل إلى أن أبادنها أول ما تفتح قائلا لها: سيدتى: هل لك فى قلب سخى فتى يقدس كل معنى حرمه منه الزمان ويتمنى أن يفيضه على الناس؟! يطلب حنانا أخف من ظلال النخيل ثمنا لحنان أرفه من ظلال التوت، وحبا؟ كعيون الصحراء ثمنا لحب كفيضان النيل."[100]

فهو بذلك الحديث الذى بادلها به وأتبعه غيره، يفسح لنفسه فى قلبها مكانا، فتبادله حديث حبه بقولها:-

"قالت وعيناها تسقيانى خمرا: حرارة الصدق والإخلاص والحب فى حديثك أحستها الأحجار وجذوع الأشجار هذه التى تراها حولنا."[١٠١]

وربما كان أكثر ما يجذب "مختار" إلى شخصية "السيدة ف"، هو ذلك الجمال العقلى الذى كان يحيطها بهالة من الوقار، فيقول:-

"إن هذا الجمال الذى يوقر ملامحه شبه حزن قديم، تملك صاحبته عقلا يعقلها عن كل منقصة. يا إلهى! أهكذا تفعل الكتب؟ تبا لى!! لم كرهت المدرسة؟

ولم تكن "السيدة ف" سوى شخصية رومانسية، تعى جيدا أنها بادلت "مختار" حبا بحب بوصفه يحمل لها عاطفة يقوم عليها " أساس مجتمع صالح لا بغض فيه. وفى هذا المجتمع ينظر إلى المذنب بعين العطف والإخاء."[١٠٢]

ومن هذا المنطلق الذى ينظر فيه إلى المذنب نظرة إشفاق، اعترفت "السيدة ف" لمن أحبها بما اقترفته فى ماضيها من إثم، ولم يكن "مختار" شخصية وهمية لا تعيش فى عالم الأحياء حتى يقبل هذا الاعتراف وينسى به ما اقترفته، لقد بكى ذلك الحب، وأخذ يرثيه وهو يشيعه إلى قبره، ويردد:-

"إن فقدان الشخصية فى عالم النفس أفدح بكثير من إفقدانها فى عالم الأحياء، أعنى أن موت العزيز أهون على القلب وأخف على النفس من خديعتنا فيه. وقد تمنيت بعد أن جدت بنا الحوادث أن لو كانت هذه السيدة قد ماتت قبل أن تخط بيدها ما خطته لى، إذن لعشت على ذكراها فترة أخرى تمتزج فيها السعادة بالشقاء امتزاجا أروح من طعم الشقاء الخالص."[١٠٣]

وربما يتبادر إلى الذهن هذا السؤال؛ ما الذى يدفع "السيدة ف" إلى الاعتراف بزلتها فى الوقت الذى لم يكن "مختار" على علم بها؟ وسؤال أخر يطرح نفسه: هل كانت "السيدة ف" تمنى نفسها بتسامح "مختار"، لعلمها بأنه سيقدر لها حبها من ناحية، بالإضافة إلى احترام رغبتها فى تطهير نفسها، من ناحية أخرى؟

وستترك الإجابة لأحد علماء النفس ليصف لنا شخصية "مختار"، باعتبارها ممثلة لذلك المستقبل أو المتلقى لهذا الفعل، فيقول:-

"أما وصف الشخص فإنه يتم إذن فى ضوء الأنظمة المكتسبة أو المتعلمة لعادات الاستجابة. ويكون المقوم الأساسى للفروق الفردية فى الشخصية هو أنماط العادات المتباينة سواء كانت هذه العادات مهارات بسيطة أو انفعالات ودوافع وعقائد ودفاعات معقدة، أو أعراضا عصابية. فسلوك الفرد يفهم إذن بالإشارة إلى متغيرين

مستقلين ولكنهما متفاعلان: الفرد من ناحية والموقف من ناحية أخرى، أعنى {الفرد فى الموقف}."[104]

وهذا التوصيف يعني أن شخصية "مختار" كانت بحاجة إلي "السيدة ف" ، بوصفها امرأة محبة من ناحية ، وواحة أمن لنفسه الظامئة إلي الطمأنينة والسكينة، من ناحية أخري.

لقد عاش طفولته فيها من الرفاهية ما فيها ، ولكن تعرض والده بعدها لكارثة مالية أفقدته مكانته بين التجار ، بالإضافة إلي مكانته في بيته ، ذلك لأن الزوجة لم تحتمل هذه الظروف ، فهجر البيت بحثا عن العيش الكريم لأسرته ، ولكنه عاد هزيلا هدمه المرض ، فمات وترك الأسرة تعاني ذلا بعد عز ، وفقرا بعد غني .

وهذه المعاناة هى التى أوقعت الأسرة فى الاضطراب الاجتماعى، حيث"الاضطراب الذى يحدث نتيجة الانخفاض يكون غالبا أشد فى وطأته من الاضطراب الناتج عن الارتفاع، إذ تكون العوامل الاقتصادية أشد بروزا فى النوع الأول منها فى النوع الثانى، ذلك أن الفقر المفاجئ يضطر الشخص، سواء أراد أم لم يرد، يضطره إلى التخلى عن عادات ورغبات معينة، والعمل على تكوين عادات ورغبات جديدة، فى حين أن الثراء المفاجئ لا يضطر الشخص اضطرارا إلى التخلى عن عاداته ورغباته السابقة وتكوين عادات ورغبات جديدة، لكنه يدفعه إلى ذلك رغبة منه فى الحصول على مركز اجتماعى معين، ومع ذلك فإنه يستطيع أن يبقى على معظم عاداته ورغباته القديمة."[105]

وقد كان ذلك الاضطراب الذى تعرضت له أسرة "مختار" ممثلا فى "عباس أفندى" الذى استأجر غرفتين فى مسكنهما القريب من البحر، ثم تزوج صاحبة الدار فى وقت لاحق، كان عاقبته طرد "مختار" من المنزل – بحجة رسوبه – ليستأثرا به وحدهما، وما بين الفترة التى تلت طرده من المنزل ومقابلته "السيدة ف"، تنحصر له حياة أخرى قوامها اللاأمن ؛ فلقد فقد "سكينة"، فلماذا يؤثر العودة مرة أخرى إلى هذه الحياة، فى الوقت الذى يستطيع أن يتصالح مع نفسه، ثم يتصالح معها – " السيدة ف " - ليحيا فى تلك الواحة التى قوامها ذلك الحب الذى جمعهما؟

هذا كما سبق الإشارة – فيما يتعلق بشخصية "مختار" بوصفها المتلقى والمستقبل لسلوك "السيدة ف".

أما سلوك "السيدة ف" فتحكمه أيضا قوانين العلوم الإنسانية، التى ترى أن "الشعور بالإثم كغيره من الحالات الانفعالية أو شبه الانفعالية حالة توتر يؤدى إلى الشعور بالحاجة إلى إزالة هذا التوتر ....؛ بما أن الإثم نفسه انفعال تحدده عوامل خلقية واجتماعية، فقد يبدو أن طرق معالجته تنبعث عن مؤثرات خلقية واجتماعية.

وعلى الرغم من ذلك فلربما أمكننا هنا أيضا أن نكشف على الأقل عن أصل بيولوجى له ذلك أن الإثم يتضمن ارتكاب الخطأ (أو على الأقل وجود إغراء لارتكابه) وارتكابه هو فى النهاية نوع من السلوك يؤذى الآخرين."[١٠٦]

فهذا الأذى الذى سببته "السيدة ف" لزوجها بخيانته، ولمن سيكون زوجها بخديعته، جعلها تطلب، بل وتلح فى طلب العقاب.بل والأكثر من ذلك أنها تصر على المعاناة فى الاعتراف ، بوصفه أقصى أنواع العقاب "فلا عجب إذن من أن يستكشف علماء التحليل النفسى، عندما بدأوا يفحصون الذات العليا، أن الآثم أمر مرتبط بحاجة إلى العقاب ...، والاعتراف فيه يقر الجانى بأفكاره وتصرفاته الآثمة، ويعانى فى عملية الاعتراف هذه اللوم الذاتى. أو لوما من السلطات الأخلاقية التى يعترف لها."[١٠٧]

ولعل عدم تقبل "مختار" لهذا الاعتراف بالإثم فى البداية، كان مرجعه إلى ذلك الصراع الذى شب فى داخله عن مدى تقبله لهذه الشخصية، خاصة أنه قد تمنى لو لم تكن بين الأحياء قبل أن تفضى إليه بقصتها. ولذلك فقد تعرض "مختار" للمراحل الأربع التى يتطور من خلالها شعور من يفضى إليه بالاعتراف، بوصفه من سيقوم بالعقاب، وهذه المراحل من وجهة نظر التحليل النفسى. يمكن تمييزها بسهولة، وهى:-

"المرحلة الأولى يوقع العقاب دون تعليق أية أهمية على ذلك الاعتراف. وفى المرحلة الثانية يختلط العقاب والاعتراف. وفى المرحلة الثالثة يخفف العقاب، تعليقا على أهمية ذلك الاعتراف. وفى المرحلة الرابعة والأخيرة يعد الاعتراف بديلا كافيا للعقاب."[١٠٨]

ولقد مر "مختار" مع "السيدة ف" بهذه المراحل الأربع، بوصفه السلطة الأخلاقية التى ستحدد نوع العقاب ؛ فقد هجر "السيدة ف" ورفض وجودها تماما، ثم تخيل لها النهاية التى تمناها لها وهى أن تتخلص من حياتها، أما فى المرحلة الثالثة، فبدأ "مختار" فى التخفيف من حدة عقابه، حيث يفكر فى أمرها، فيرى انكسارها وذلها دليلى ندم:-

"وأظل المساء فجعلتنى حادثة النهار استأنف النظر فى قضية "السيدة ف" بشكل عاجل. وكان على قبل كل شىء أن استرجع هيئتها إلى خاطرى، فرأيت فى عينيها حزنا ويأسا وكل معنى من معانى الانكسر والذل التى يعرفها الناس."[١٠٩]

ويصل "مختار" إلى المرحلة النهائية التى يرى فيها أن اعتراف "السيدة ف" بديلا كافيا للعقاب، فيتزوجها، ويشفع لها حبها الصادق زلتها، ولا تضطرب نفسه لذكر هذا الماضى فيقول:

"أحسستها تريد أن تستغرق فى الحاضر بكل ما فيها، حتى لا يطل عليها الماضى بعين ...، وهى بعد امرأة شديدة الحساسة، يؤثر فى قلبها كل لمس، وإذا كانت العلاقة بين القلوب والأجسام قديمة وثيقة، فإن هذه الحساسة قد لحقت جسمها كما نبتت فى قلبها،فرأيت "السيدة ف" تضوى وتذبل لأنها اعتمدت فى حياتها – كما قلت لك – على قلبها كما يعتمد الجمل على سنامه فى ليالى سفره الطويل."[(١١٠)]

وهذا التوصيف الذى يصور به "مختار"* تلك الشخصية الآثمة، يعنى أنه لم يتناس إثمها فحسب، بل نسيه بالفعل، وربما لم يعد موجودا حتى فى دائرة اللاشعور لديه. وهذا ربما يجعلنا ننعته بالمثالية التى تنفى ذلك الرأى القائل بأن مثاليته زائفة:

"والبطل يغلب عليه التمسك بمثالية زائفة، فقد سعى إلى "السيدة ف" واجتهد بكل الطرق للاقتراب منها والتعرف عليها. وكان يشعر أنها رفيعة المنزلة إذا وضعها فى ميزان المقارنة مع شخصه. فلما تبسطت معه وبادلته الحب لم تشأ أن تخفى عليه أمرا قد تكشفه الأيام. وقد حكت له قصتها مع جار غرر بها وهى متزوجة، وخدعها باسم الحب، ولم تقبل أن تعيش مع رجل وتعطى قلبها لآخر فطلبت الطلاق، ورفضت أن يلهو بها من أحبت، فعاشت حياتها فى وحدة تكفر بها عما فعلت. ولم يغفر لها "مختار" * ماضيها، وعذبها وعذب نفسه، وقد كان بإمكانها أن تخفى عنه قصتها. لكنها شاءت أن تكون صادقة مع من أحبت، كما كانت صادقة مع نفسها، فلم ينفعها صدقها ولم يشفع لها حبها."[(١١١)]

وأظن أن الكاتب يوافقنى الرأى الذى يجعل القاص يحمل رسالة ، إن لم تكن تدعو إلى الفضيلة، فلا ينبغى عليها أن تهلل للرذيلة وتبتهج لها، وهذا مؤداه قول د. نجم:

"وإذا عمد الكاتب إلى إبراز بعض المثل الخلقية فى قصته، فلا بد له من أن يظهر عطفا على الفضائل وإيثارا لها وهذا لا يعنى أن يكون مغرضا فى رسم الشخصية، بل عليه أن يحافظ على حياده ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن تكون عاطفته خفيه محجبة، لا واضحة سافرة. والقصصى العظيم لا يستطيع إلا أن يميز بين الخير والشر ولا يسمح لنفسه أن يتحدث عنهما باللهجة نفسها. إلا إذا حملته واجباته الفنية على ذلك حملا."[(١١٢)]

وإذا كنا قد ارتضينا أن تكون مثاليته ليست بزائفة، فسنرى هذه المثالية تتجلى حقيقتها فى تقدير هذه الشخصية لما يبديه الطرف الآخر من مساع تشفع له ماضيه، فيقول "مختار" فى وصف حياته مع "السيدة ف "

"وتحول العش الصغير المشرف على القاهرة من الطبقة السادسة إلى جنة كبيرة فيها حور وولدان وروح وريحان حتى أنه كان يخيل إلى فى كل يوم وأنا أصعد

درجات سلمنا العالى عند عودتى من الخارج أن كل درجة أقطعها إنما تدنينى من النعيم ...، كانت تغير ماء حياتنا كما يغير البستانى ماء النافورة فلم تفح منها رائحة العطن!! وكانت طريقتها فى ذلك كالنسيم فيها حركة وفيها هدوء فى وقت معا."[١١٣]

وهكذا رأينا فى "شمس الخريف" كيف كان الحب هو محور شخصية "مختار" به وجد الأمن والسكينة فى ذلك الحب الذى بادلته إياه "سكينة" ؛ ثم كان التيه واللأمن الذى فقد معهما "سكينة"، فقد طرد من منزل كان يأويه ، ورحل عن جنة "عم خليل" التى كان يفر إليها. وحينما قابل "السيدة ف" كانت حاجته إلى الحب أقوى بكثير من تلك الخطيئة التى اقترفتها، ومن ذلك الإثم الذى اعترفت به، فكان ذلك "الحب" هو الدواء مرة ثانية، وبه تم ذلك الاتصال الروحى بين شخصيتيهما.

وهذا التصور الذى يسم به "مختار" تلك الشخصية، يعنى أن الحب هو الذى أضاء نفسه، فجعلها تنمو من خلاله:-

"أما الصفة الأساسية للحب من ناحية أخرى فإنها تتألف من كشف شخصية فريدة أخرى. الحب إذن ثنائى لأنه يفترض قيام شخصيتين بدلا من قيام ذاتية لا تنوع فيها ....، هذه الحقيقة أساسية فى فهمنا لسر الحب، وبدونها تظل الشخصية مستعصية على الفهم."[١١٤]

فالحب من هذا المنظور هو أفضل الوسائل لاتصال الأنا مع الأنت ، "لأنه يجعل "أنا" فى اتصال مع "الذات الأخرى" مع "أنا" أخرى يمكن أن تنعكس فيها انعكاسا صادقا، وهذا هو الاتصال الروحى بين شخصية وأخرى."[١١٥]

أما شخصية "عبده" فى "غصن الزيتون"، فقد ضلت طريقها إلى الحب، فقد تزوج "عطيات" ولكنه يظل حائرا فى تحديد موقعها من قلبه:-

"وكنت فاتر النفس كأننى شبعت من الخصومة، كنت كطرف ضعيف فى قضية ضعيفة، أريد أن أسمع الحكم فيها على أى حال. ولم أكن أعرف بالضبط أين تقع عطيات من قلبى فى هذه المدة. كنت كالمدين الحائر المضطرب، تجده مستعدا لأن يبيع أنفس نفائسه بثمن بخس. حتى إن كانت عطيات من النفائس."[١١٦]

فقوله :"لم أكن أعرف بالضبط "للدلالة على ذلك الشعور ، تعنى أنه حائر تجاهها، ولكن هذا الشعور قد تطور إلى شعور متداخل تختلط فيه مشاعر الحب والكراهية فيقرر :-

"لا أستطيع أن أنكر أن القلق كان يعذبنى. كنت أنظر فى هجوع الليل على السطوح الموحشة حتى تنهار ساقى ثم أدخل إلى الحجرة لألقى نظرة على ما فيها كأنى أفتش عن عطيات. وإن كان إحساسى نحوها حبا ونقمة."[١١٧]

وهذا الشعور الذى تختلط فيه المعانى المتناقضة، هو ما جعل أنيس منصور يتعجب لذلك التناقض:-

"ويتعلق عبده أفندى بعطيات ... ، لقد أحبها، مع أنه لا يرضى عن ماضيها تمام الرضا. لماذا؟ سؤال بلا جواب."[118]

وحينما تقتل "عطيات" بعد انفصالهما، يبكيها، ويرى من خلال دموعه صورة "روحية" التى يعبر عنها بقوله:-

"وكانت عيناى مليئتين بالدموع جدا. وأشباح تتخايل أمامى فى الحجرة فيها صورة مقلوبة لزوجين، وامرأة بشعر بنى وعيون خضراء. ومن خلال الدموع طفت صورة ... صورة امرأة سمراء بوجه مخسوف، وعيون واسعة، وفم يبتسم فى تودد ومسالمة. هذه هى صورة روحية،كانت مقبلة على وفى يدها عود أخضر .. يخيل إلى أنه غصن من الزيتون، وهل يكون الحب إلا سلاما؟ وهل يكون السلام إلا حبا؟]."[119]

بهذا التساؤل الذى أجاب عنه اختتم محمد عبد الحليم عبد الله روايته التى تمثل آخر رواياته فى المرحلة الرومانسية.

وهذه الشخصية تعبر بذلك التساؤل عن ذلك السلام النفسى الذى افتقده عبده فى زيجته (لعطيات) هذا السلام الذى أعيد إليه عن طريق غصن الزيتون.

لقد كان حبه لعطيات ، أو لنقل مشاعره نحو عطيات تتقلب ما بين حيرة واضطراب تارة ، وحب ونقمة تارة أخرى ، وكان غصن الزيتون سببا فى التغلب على هذه المتناقضات ، فتبدلت به الحيرة أمنا وطمأنينة ، يبثها فى نفسه الغصن الأخضر ؛ ذلك الغصن الذى كانت تمسك به "حورية" التى أراد بها الكاتب أن يبدد بعض الظلمة التى تحركت الشخصية من خلالها.

وإذا كانت بعض الشخصيات قد فقدت الحب ، فإن " النهايات المفجعة " كانت من بين أسباب هذا الفقد فى بعض الروايات.

فها هى ذى " ليلى " فى رواية " لقيطة " تحرم الحب بعد تعرضها للجرح بالمشرط فى غرفة العمليات، ويتسبب هذا الجرح فى موتها، ويصور الكاتب هذه النهاية بذلك الحوار الذى يدور بين "ليلى" والطبيب الذى أحبها:-

"ليلى: أتعرفيننى

فخرجت من شفتيها بسمة ضئيلة كأنها آتية من العالم الآخر وأومأت بأن يدنى أذنه من فمها وقالت:

جمال .. أنا مستريحة ... فلن أشقى .. فى العالم الآخر.. اذكر الخميس .... أضخم شجرة على يمين ... الطريق.

وثقلت أجفانها وأغمضت عينيها ثم ... انفتحت نصف فتحة .. ومال الرأس على الوسادة، وغابت عن الوجه بشاشة الأحياء، وأرسل الفم كلمة واحدة خافته كأنها أعقاب صدى مول:

وداعا .. وتخلى القدر عن موقف الآمر، لأنه أخرج من بين شفتيه الكلمة."(١٢٠)

فهذه الجملة التى آثر الكاتب أن يضيفها إلى ذلك الحوار، يتكشف لنا من خلالها كيف حسم موت "ليلى" ذلك الصراع الذى قام بينها وبين المجتمع من ناحية، وبين الطبيب وذويه من ناحية أخرى .

وفى شجرة اللبلاب، تموت "زينب"، أو هى بالأحرى تنتحر بعد أن فقدت حب "حسنى"، ويصور الكاتب موتها على لسان الأم فى خطابها لحسنى:

" وبعد موتها ببضع وعشرين ساعة الأم في خطا لحسني : اكتشفت شيئا عجيبا .. وجدت أنبوبة الأقراص المنومة فارغة عن كل ما فيها، على حين أننا اشتريناها ليلة فقدناها، أعنى فى مساء لم تشرق عليها بعده شمس .. آه إننى أتساءل، هل ابتلعت كل الأقراص دون أن تعى ما تفعل، وهى تحت سلطان الآلام؟أم ماذا؟ " فغضضت من طرفي لأثر من عينيها .. كانت تسألنى بهما وبفصاحة يخالطها أسى كثير: أهى منتحرة؟ هل أشقيتها أنت أيها الشاب؟."(١٢١)

وكأن موتها كان شفاء لعلته، فقد قدم الكاتب "زينب قربانا على مذبح الحب والوفاء فتموت شهيدة بعد أن فتحت الحصن. ولذلك فهو يقول على لسان صديقه فؤاد أنت مدين لها بما ستلقاه من سعادة مقبلة " فى حياة زوجية لا يشوبها وسواس، ولكن احذر أن تتردد وإياك أن تقع فى أخطائى."(١٢٢)

أما موت "السيدة ف" فى شمس الخريف، فما أظن الكاتب لجأ إليه إلا إمعانا فى خلع المزيد من الشفافية وإنكار الذات عليها، وكأنها تقدم لنا "وحيد" ابنها لكى يصبح طبيبا يشفي الناس من المرض الذى أصاب أمه، بعد أن ضوت وذبلت وجادت بنفسها هانئة. وبذلك يصبح الموت بالنسبة للشخصيات محوره الحب، ذلك لأن "المرأة تحيا فى الرواية عنده بالحب وللحب باعتباره مهربا من سوء الأوضاع الاجتماعية التى تعيش فيها خاصة الفقر – الذى يبدو قاسما مشتركا أعظم فى رواياته، سواء بالنسبة للحبيب أو المحبوبة – فإذا ما فقدت المرأة الحب فقدت معه كل مبرر لاستمرار الحياة ومن ثم يميتها المؤلف أو هى تنتحر."(١٢٣)

وإذا كانت النهايات المفجعة ترجع إلى فقدان الحب فى بعض روايات عبد الحليم عبد الله، فإن الأقدار جعلت الشخصية تتحرك فى إطار هذا المعيار الذى حدده لها.

ففى رواية "لقيطة"، نجد أنفسنا أمام "ليلى"، تلك الفتاة التى تعمل فى التمريض، وأحبها ذلك الطبيب الذى تعمل تحت إمرته، فيصور الكاتب تلك الرابطة، التى جمعت بينهما بقوله:-

"لقد ربطت قوة فى الغيب بين هاتين النفيستين ولم يشعر صاحباهما، وظنا أن هذه الغمرة غمرة جلاله وقد كانت نشوة حب غير عنيفة ودخل كل منهما فى وجود الثانى. وإذا دخل الكائن فى وجود كائن فقد ملك عليه كل شىء."(١٢٤)

ولم يكن ذلك الحب ليسعد "ليلي" لعلمها بأن اللقيطة لن تأتيها السعادة ، في الوقت ذاته كانت تستسلم لتلك العاطفة من خلال ذلك الإطار القدري الذي يحيطها به الكاتب ، وهذا ما يعبر عنه د. يوسف نوفل بقولة :-

" والرواية – كما يبدو من أحداثها – تنطلق اجتماعي كان جديرا أن يصور لنا قطاعا في المجتمع ، لكن الرواية استسلمت إلي فلك عاطفي ظل مسيطرا عليها حتي النهاية ، فعاطفة الحب تسيطر علي ليلي منذ البداية ، برغم إيمانها لم تخلق للحب ."(١٢٥)

وكأن الكاتب يجرى على الشخصية ما يحمله لها من أقدار، فقد شاءت المصادفة أن تراها "كوكب" ابنة بائعة اللبن التى تدرى كل ما يحيط بنشأتها، فتحكى لأسرة الطبيب التى تعمل لديها كل شىء، يقول:-

"وفجأة صعد الدم إلى وجه كلتا الفتاتين وبدا فى عينيهما العجب، ودلت قسماتهما على أنهما متعارفتان. ومرت لحظة وهما ذاهلتان والطبيب ينظر، ثم تكلمت كوكب وقالت:

ألست ليلى؟ كيف أنت يا سيدتى.

فردت عليها بإيماءة، وجدت العربة فى المسير.

لقد كانت كوكب السهم الأخير الذى احتفظ به الدهر ليسدده إلى قلب الحبيبين، ومن أجل هذا نسيت الحقيبة، وضلت عن مكانها الأبصار."(١٢٦)

ويجمع "القدر" بين الأم وابنتها دون أن تدرى أى منهما عن الأخرى شيئا، فقد جاءت الأم مريضة فى المستشفى التى تعمل بها الإبنة، ولكن الأم التى تركت ابنتها من قبل لأقدارها، تحدثها نفسها أن "ليلى"-ابنتها، بعد أن علمت أنها يتيمة الأبوين.

ويرى د. وادى أن هذه القدرية فى "لقبطة" كان مبالغا فيها. فهذه السلبية التى اتخذتها "ليلى" سبيلا واحدا لا تعرف سواه، يجعلها تنقل لتعمل فى الاسكندرية. وتقابل طبيبا بالمصادفة وتحبه حيث يتضح أنه مدير المستشفى ويخطبها لنفسه. ولكن أهله يعرفون أصلها بمصادفة قدرية أخرى .. فتفشل الخطبة .. ثم تظهر أمها وتتعرف عليها مصادفة أيضا .. ثم تجرح نفسها مصادفة .. لتموت."(١٢٧)

ولعل محمد عبد الحليم عبد الله قد استطاع فى شخصية "عبد العزيز" أن يتفادى هذه المبالغة، فقد جعل الشخصية تتحدث عن استسلامه للقدر بصيغة الماضى، فيقول:-

"لم يكن طريقى فى الحياة واضح المعالم، بل كنت كالمسافر الذى يحزم حقائبه ثم يركب قطارا يصادفه دون أن يأخذ تذكرة. أو كالذى يركب قطار المفاجآت تماما! فإذا سألتنى ماذا تنوى أن تكون؟ قلبت لك كفى وهززت لك كتفى، فتعلم أن جوابى: لا أعلم!!"(١٣٠)

وهذه القدرية التى أسلمته للسلبية هى التى جعلته يستسلم لرغبة والده فى دراسة الزراعة بدلا من دراسة الأدب، فيقول:-

"آه يا أبى!! لقد أردت أن تصنعنى بيديك أنت كما تشاء، فأنزلتنى من سماء الشعر وأخرجتنى من جنة السحر فى عالم الأدب، ثم دفعتنى إلى المعمل حيث المخبار والسحاحة، وإلى الحقل حيث الزروع والآفات، فأخرجت منى مسخا مشوها لا هو الزراع ولا هو الأديب، ومن أجل ذلك يا أبى لم تتسع لى مداخل الحياة."(١٣١)

وصيغة الماضى التى صورت تلك السلبية لدى الشخصية، هى التى تحولت إلى نجاح الشخصية فى كلا المجالين، فأصبح أديبا له اسم يتردد، فى الوقت الذى تفوق فى مجاله الزراعى، وامتلك أرضا نماها بطموحه وعلمه، فقد اجتهد "عبد العزيز" فى مداواة جراحه بالسعى إلى أن يملك قطعة أرض كأقرانه من خريجى كلية الزراعة، والعمل على أن يبذل جهده لحسابه، فنجح فى أن يكون حصاده أو بعين فدانا بعد كفاح عمره، ولم يقنع بهذا بعد أن أصبح من الأدباء المعروفين، فقرر أن ينتقل إلى المدينة ويعمل فى الصحافة، ويصير من أصحاب الأبواب الثابتة، ويعرفه الناس من قصصه التى ينشرها مسلسلة فى جريدته."(١٣٢)

وفى شمس الخريف يلاحظ أن "مختار" قد أفاض عليه الكاتب بتلك القدرية المستسلمة السلبية، فهو يقف أمام فشله كأنه معضلة حياتية لا حل لها سوى الخلاص من الحياة نفسها، فيقول:

"وخلفت فناء المدرسة حيث وقفت على إحدى النواصى أدبر أمرى بنفسى. قلت: كيف أزف إليها البشرى؟ .. ، فسرت، ولم تكن وجهتى إلى البيت، بل لم أكن أعرف إلى أين وجهتى. وتذكرت الموت وناقشت موضوعه لكننى عدت فرأيت أنه ليس من حقى!! من حقى فحسب أن أفشل فى كل شىء."(١٣٣)

وحينما تغلق الحياة أبواب الموت ونوافذه فى وجه "مختار"، يستسلم لمقاديره، وينعى نفسه وهو على قيد الحياة بقوله:

"فأنا إنسان ناقص المواهب تخلى عنه أبوه – من غير قصد ولا حيلة – وابنه فى أشد حاجة إلى رعايته. فلما أرادت المقادير أن تسخر منى ممعنه فى السخر، حين أوهمتنى أن غريبا سيسهر على زرع غيره. لم أنخدع فيما أرادت فثرت عليهما معا، على الغريب وعلى الأقدار. ثم عدت فاستسلمت لها وجدها."(١٣٤)

وهذه هى إحدى سمات الشخصية الرومانسية، فهى "شخصية سلبية، لا تصنع الأحداث ..، بل إنها تقف جامدة مستغلقة تتلقى الأحداث كما تجيئها، وتستدبر الحظ آسفة نادمة، ولا تعدو عواطفها وانفعالاتها أن تكون إحساسات داخلية مكبوت لا تنطلق إلا فى أحلام اليقظة والتخيل."(١٣٥)

فهذه الشخصية التى تعيش بلا تدبير يتكرر لديها حديثا الموت والأقدار، نجدها للمرة الأولى تحاول أن تجاهد الأقدار فى أمر "السيدة ف"، فيقول "لكن أمرا عجيبا وقع فى خاطرى بعد ذلك وجاهدت كثيرا لكى أخلص منه، خيل إلى أن الأقدار

سهرت على أن تصل بيني وبين هذه النفس بما قد يكون خيطا ويما قد يكون حبلا لا يقطعه إلا الموت."(١٣٦)

وعلى هذا، فنحن أمام كاتب ينتمى إلى أولئك الرومانسيين الجدد، الذين "يعبرون عن أزمة البرجوازية بعد أن عبر الرواد عن عظمتها وقوتها، ومن هنا فإنهم يمثلون إحساس طبقتهم المتوسطة فى إدراك حقيقة الواقع المنحط وطبيعة العلاقات المتفسخة، مع العجز عن التصدى الواعى لحل الأزمة ونفى الغربة ولذا كانت سلبية الأبطال وعجزهم فى الرواية تعبيرا عن هذا الموقف وكان استسلامهم القدرى غير الواعى ويأسهم غير المبرر هو بالدرجة الأولى ترجمة عن الأديب عن التصدى للواقع ومجابهته."(١٣٧)

ولأن هذه الروايات تحمل فى داخلها ملامح هذه الفترة، فقد جعل الكاتب بعض شخصياته تلجأ إلى الأحلام فى سبيل التغلب على واقعها. "والحقيقة أن اللجوء للأحلام عند الرومانسيين سببه الرئيسى يكمن فى كونهم يحصرون أنفسهم فى الداخل منذ البداية. العالم الداخلى عندهم بداية ونهاية، وسيلة وغاية. وهذا يجعل الكاتب منهم يلجأ بالضرورة إلى قوقعته ينسج فيها الأحلام التى تحقق له البعد عن الخارج، أى عالم الواقع."(١٣٨)

فها هو "عبد العزيز" فى بعد الغروب يرى أحلامه مكملة ليقظته:-

"أويت إلى فراشي فى الساعة الحادية عشرة، وجعل حلم يقذفنى إلى حلم، ويشد ما يرهقنى أننى من الذين يكمل ليلهم نهارهم وتتمم يقظتهم أحلامهم."(١٣٩)

وإذا كان الحلم أحد المطايا التى كان يهرب بها الرومانسى من واقعه، فإنه من المتعذر أن نعرض له فى غير إطاره النفسى، ولقد "كان فرويد أول عالم نفسى قدم للأحلام تعليلا علميا على نظريته العامة فى التحليل النفسى، ولكنه فى هذا الموضع كما فى غيره من مواضع نظريته قد استعان بما سبقه من اجتهاد العلماء الذين اتجهوا بأذهانهم إلى هذا المظهر من مظاهر الحياة النفسية للمرء. وقبل فرويد كان الموضوع الذى يشغل الأذهان فيما يتصل بالأحلام، هو صلة الحلم بحياة اليقظة. وقد حاول بعض العلماء السابقين لفرويد أن يوجدوا الرابطة بين الحلم واليقظة، وحاول آخرون أن يثبتوا عدم الصلة بينهما، ولكن هؤلاء وأولئك على السواء أجمعوا تقريبا على أن عادة الحلم إنما هى مستقاة من حياة اليقظة، والقليل منهم من شذ عن هذا الإجماع ورأى أن مادة الحلم تستقى من دنيا غامضة لا ندرى عنها شيئا."(١٤٠)

ولهذا نجد "عبد العزيز" يقول:-

"لم يقلقنى صديقى صالح هذه الليلة لأنه فى مسقط رأسه يدبر أمر مال يدعم به غرامه الجديد، ومن الحب حب لا يسقيه إلا المال، لذلك لم يكن هناك من ينقذنى من أحلامى، فقضيت الليل كله ناظر زراعة، آمر وأنهى وأزرع وأحصد، وقد جمعت فى ليلة واحدة محصول عام كامل."(١٤١)

وإذا كان الحلم جزءا من حياة اليقظة، فإن وجود "أميرة" فى مخيلة "عبد العزيز" كان يحمل له الكثير من الأحلام التى عبر عنها بقوله:-

"مضى شهر على هذه الحوادث كنت فى خلالها نهبا لأحلام سعيدة كأننى فراشة تهيم بين أزهار الربيع، على أنها لم تكتب إلى ولم أكتب إليها كأن فرحة الحب شغلتنا بالحاضر عن المستقبل."(١٤٢)

وربما تكون بعض شخصيات محمد عبد الحليم عبد الله أحلامها مباشرة وصريحة ولا تحمل أى نوع من الرمز، ومنها هذا الحلم الذى تحكى تفاصيله الشخصية، فيقول الكاتب على لسان " درية ":-

"لقد ذكرنى تغريد هذا البلبل شيئا كنت ناسيته رأيت حلما عجيبا .. رأيت كأننى أنظر إلى هذا القفص فإذا به ينفتح وإذا بالبلبل يطير مغردا مرفوعا فى الفضاء تحت أشعة القمر فى مساء دافئ هادئ. وأحسست ساعتئذ كأننى مكتوفة أو مذهولة أو غير قادرة على أن أفعل شيئا .. اللهم إلا النظر، فلقد ظللت واقفة حيث كنت واقفة أنظر إلى خياله حتى غاب عنى وحتى لم أعد أرى إلا زرقة السماء، ونجومها المنثورة."(١٤٣)

وهذا ما يعبر عنه التحليل النفسى بقوله:-

"إن بعض الناس لا يدركون وجود الأحلام المباشرة أو الصريحة ولهذا يحاولون إضفاء معان رمزية لا يكون القصد منها كذلك. بل إنهم يعقدون الأحلام الصريحة المباشرة بإضفائهم سرية على قراءتها ولهذا يخطئون الهدف تماما كما يخطئون الرسالة التى يحملها الحلم. إن علينا أن نتذكر أنه لا توجد رموز فى الأحلام المباشرة أو الصريحة وإنما توجد إشارات أو علامات فقط. وهذه يجب أن نفهم من معانيها الظاهرة."(١٤٤)

فقول المؤلفة فحواه أن بعض الأحلام لا تحمل الدلالات الرمزية، وأنها لا تخرج عن كونها تحمل ظاهرها الخارجى فقط.

وعلى هذا ، فربما يكون الحلم تجربة حقيقية تنشأ عن أن النوم لا يستطيع السيطرة على طبقات الذهن جميعها، فتبقى أجزاء منها نشيطة، ومن هنا يأتى الحديث عما يطلق عليه "الكابوس".

لقد كانت شخصية "عبده أفندى" فى "غصن الزيتون" تفزع بذلك الكابوس الذى يتكرر، وكأن تكراره يعنى أن الرسالة لم تصل ولم تفهم، فيقول:-

"وعاودنى الكابوس القديم ذات ليلة، فصرخت وأنا وحدى فى الشقة؛ رأيت رجلا ينام فى فراشى منبطحا على بطنه، ووجهه غير ظاهر تبينت حين فحصته أنه جمال أفندى وأنه فى أحد جلاليبى! استيقظت وأنا ألهث، وأطللت على السطوح فى ظلمة الليل، وكان الجو باردا، والسماء تدمع قليلا."(١٤٥)

وهذا الحلم يجسد تلك الرؤية الآثمة التى يضع فيها "عبده أفندى" عطيات، زوجته.

وربما تجسد ذلك فى نفسه من خلال سلوكها غير السوى وهى لم تزل طالبة بعد، ثم سلوكها الخاطئ – قبل زواجها – مع "عبده أفندى"، وهذا ما يعبر عنه د. شفيع بقوله:-

"كذلك أدى الحلم دوره فى بناء الرواية عند محمد عبد الحليم عبد الله، " فاستغله فى تجسيم الأوهام المؤرقة للشخصية، والتعبير عما يكمن فى باطنها وأعماقها من خيالات وشكوك، وكان فى سياقه شيئا طبيعيا برئيا من التكلف والافتعال، لأنه جزء من الموقف ، و بنية حية تدعمه، وتضيف إليه."[١٤٦]

وهذه الحالة التى أصابت الشخصية بعد تعرضها للكابوس، هى ما يعبر عنها علم النفس:" والملاحظ أن الكابوس يكون عادة صورة طبق الأصل لأفظع ما شاهد الحالم من وقائع، ويكون مصحوبا بانفعال عنيف قد لا يوجد له مثيل فى حياة اليقظة، وهو ما ينتهى عادة بأن يصحو الحالم من نومه فى حالة من الذعر، تتمة للحالة التى كان يعيش فيها أثناء الحلم وتصاحب شعوره بالخوف كل علامات الخوف الجسمانية كتصبب العرق، والارتجاف، وسرعة ضربات القلب، واضطراب التنفس."[١٤٧]

وبهذا رأينا كيف كانت الأحلام لدى شخصية "عبد العزيز" مطية رائعة تسبح بها فى أجواء طموحه المبهجة تارة، وفى خيالات حبه المحلقة تارة أخرى. وعلى نقيضه كانت أحلامه: "عبده أفندى"، تلك الشخصية التى أسرتها أشباح ذلك الكابوس المزعج الذى ما لبث أن تحقق جزء منه بقتل "عطيات" بيد "جمال"، ومعرفة "عبده أفندى" لتلك الحادثة من الجريدة بعد طلاقه لها.

وكأنما كانت الأحلام تمثل لدى "عبد العزيز" ذلك الهروب من واقعه ، فى حين رأى فيه "عبده أفندى" ضياع نفسه، بينما وقفت شخصية "درية" بحلمها العجيب – على حد قولها – وقفت على حقيقة نفسها التى تعانى التمزق والحيرة.

وهكذا يتضح لنا كيف شكل الحلم جزءا من تكوين الشخصية الرومانسية، تلك الشخصية التى تتوزع لديها الأحاسيس، وبالتالى "يظهر ما يسمى "بالتمزق" أو "الضياع" أو "الهروب" فى بعض الأحيان لداخل النفس البشرية، واللجوء إلى الخيال فى الحلم الرومانسى."[١٤٨]



وبعد، فقد عرضنا فى الصفحات السابقة لملامح الشخصية الرومانسية، من خلال روايات محمد عبد الحليم عبد الله الرومانسية، تلك الروايات التى بدأت بروايته "لقيطة" أولى أعماله ، ثم رواية "بعد الغروب"، ثم "شجرة اللبلاب"، ثم "الوشاح الأبيض"، تلتها "شمس الخريف" ثم آخر روايات هذه المرحلة "شجرة الزيتون".

وقد تحركت الشخصيات فى تلك الروايات من خلال قلم الكاتب الذى رسم لها الأطر التى حددها فى بعض الأحيان من منظور المدرسة الرومانسية، والتى تجعل شخصياتها تميل إلى التشاؤم والوحدة والعزلة، فضلا عن هروبها الدائم إلى الطبيعة ورؤيتها لها من زاوية الذات المشرقة منها والمعتمة. هذا بالإضافة إلى ذلك الحب المحروم إما لأسباب تتصل بخلل اجتماعى ينتقص من الشخصية، كما حدث فى "لقيطة"، أو فارق طبقى كما حدث فى "بعد الغروب"، أو عقدة الخيانة التى حرمت "زينب" نجاحها، بل وأدت إلى انتحارها. هذا بالإضافة إلى الموت الذى تعرضت له "السيدة ف" فى "شمس الخريف"، والسلبية فى "الوشاح الأبيض".

وربما تكون "غصن الزيتون" وجعلها الحب سلاما، والسلام حبا، ربما تعد نهاية مشرقة أو متفائلة لهذه المرحلة التى انتهت بهذه الرواية.

ولم تكن الأحلام سوى المرآة التى تعكس ملامح الشخصية الرومانسية، فهى تصور إما هروبها، أو يأسها وضياعها، أو تمزقها وحيرتها.

وإذا كان القلم قد أفاض فى هذه الناحية ؛ فإنما ألجأه إلى ذلك كون محمد عبد الحليم عبد الله مخلصا إخلاصا شديدا لمبادئ المدرسة الرومانسية، فهو من بين هؤلاء الرومانسيين الجدد، إن لم يكن من أبرزهم. ولعل ذلك الولاء استتبع من شخصياته انغلاقا على ذواتها، مما جعل اللجوء فى بعض الأحيان إلى تحليل النفس ، وسبر أغوارها أمرا تغلفه الضرورة.

إحـــالات الدراسة النظرية:

(١) البلاغة وعلم النفس (بحث مستخرج من مجلة كليـة الآداب المجلـد الرابع الجزء .الثاني) – القاهرة – مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية – ١٩٣٩ صـ١٣٥-١٦٨
(٢) من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده – د.محمد خلف الله أحمد – قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية – ط٢ ١٩٧٠ صـ١٩٥
(٣) ثقافة النـاقد الأدبي – د. محمد النويهى – دار الفكر ومكتبة الخـانجي ١٩٦٩ صـ٣٣٨
(٤) الأسس النفسية للإبداع الفني فى الشعر خاصـة – دار المعـارف ط٤ ١٩٨١
(٥) الأسس النفسية للإبداع الفني فى الرواية ١٩٧٩ – الهيئة المصريـة العامة للكتاب
الأسس النفسية للابداع الفني فى المسرحية ١٩٨٠ دار المعارف .
الأسس النفسية للإبداع الفني فى الشعر المسرحي – الهيئـة المصريـة العامة للكتاب ١٩٨٦
(٦) الأسس النفسية للإبداع الأدبي فى القصة القصيرة خاصـة – الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢
(٧) الشخصية في ضوء التحليل النفسـي – د. فيصل عباس – دار المسيرة ١٩٨٢ صـ١٧
(٨) السابق صـ١٨
(٩) سيكولوجية الشخصية – محمود محمد الزيني – دار المعارف – ١٩٧٤ صـ٢٥
(١٠) الشخصية في ضوء التحليل النفسي صـ٨١
* قاموس علم النفس – الدكتور حامد زهران عالم الكتب ١٩٨٧ صـ٢٤٥
(١١) الشخصية في ضوء التحليل النفس صـ١٧٢
(١٢)الشخصية في ضوء التحليل النفسي صـ٩١
* قاموس علم النفس صـ٣٨٩
(١٣) الشخصية في ضوء التحليل النفسي
* قاموس علم النفس صـ٣٤٨
*قاموس علم النفس صـ٢٨٣
*قاموس علم النفس صـ١٠٤
*قاموس علم النفس صـ١١٨
*قاموس علم النفس صـ٢٥٦
*قاموس علم النفس صـ٢٤٥
(١٤) سيكولوجية الشخصية صـ٥٨

*قاموس علم النفس صـ٢١١
*قاموس علم النفس صـ٣٨٩
*قاموس علم النفس صـ٢٦٥
*قاموس علم النفس صـ٢٦٧
(١٥) سيكولوجية الشخصية صـ٥٦
(١٦) سيكولوجية الشخصية صـ٢٧٧
(١٧)الرومانتيكية د.محمد غنيمى هلال – مطبعة الرسالة – القاهرة د.ت صـ ٦
(١٨) الأدب المقارن – د.محمد غنيمى هلال – دار نهضة مصر – ١٩٧٧ – صـ ٣٦٤
(١٩) فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله – د.يوسف نوفل – لونجمان للنشر ١٩٩٦ صـ ٨١،٨٠.
(٢٠) فى الرومانسية والواقعية – د . سيد حامد النساج – مكتبة غريب ١٩٨١ صـ ٦٩.
(٢١)السابق صـ ٦٥،٦٢،٦١
(٢٢) الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ – د. يوسف نوفل الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ صـ ٢٣٦
(٢٣) فى الرومانسية والواقعية صـ ٢٩
(٢٤)انظر : الرواية العربية – بيبلوجرافيا ومدخل نقدى – (١٨٥٦-١٩٩٥) د.حمدى السكوت -قسم النشر بالجامعة الأمريكية – القاهرة نيويورك ٢٠٠٠م – المجلد الأول صـ ٧٤
(٢٥)مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية – د. طه وادى – النهضة المصرية ١٩٧٤ صـ ١٠٦
(٢٦) أنظر هؤلاء ورحلة الذكريات – مأمون غريب – مكتبة مصر - د.ت صـ١١٤
(٢٧) الواقعية فى الأدب – عباس خضر – سلسلة الكتب الحديثة – دار الجمهورية – بغداد ١٩٦٧ صـ ٢١
(٢٨)انظر السابق صـ ٢٦
(٢٩)نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر – د. أحمد إبراهيم الهوارى – مؤسسة عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية – القاهرة ١٩٩٣ صـ ٢٣٣ ٢٣٤
(٣٠)أثر الرواية الواقعية الغربية فى الرواية الواقعية صـ ٢٠

إحالات الدراسة التطبيقية

(١) لقيطة – مكتبة مصر – ١٩٦٣ صـ ٦١
(٢) فن القصة عند محمد عبد الله صـ١١٠
(٣) الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية الحديثة فى مصر – د. حلمى بدير – دار المعارف سنة ١٩٨١ صـ ١٣١
(٤) السابق صـ ١٣٢.
(٥) السابق صـ٧٤
(٦) بعد الغروب-مكتبة مصر ١٩٧٤ صـ١٢٣
(٧) السابق صـ١٣٤
(٨) شجرة اللبلاب- مكتبة مصر ١٩٧١ صـ١٣٠
(٩) السابق صـ١٣٤،١٣٥
(١٠) السابق صـ١٥٠
(١١) شمس الخريف مكتبة مصر ١٩٧٦ صـ١٠٧،١٠٨
(١٢) في الأدب وفنونه علي بو ملحم – المطبعة العصرية للطباعة والنشر – صيدا – لبنان سنه ١٩٧٠ صـ ١٢٥
(١٣) السابق صـ٢٤١
(١٤) فى الأدب العربى الحديث – د. عبد القادر القط – دار غريب ٢٠٠١ صـ١٧٧
(١٥) شمس الخريف صـ٢٣٤
(١٦) الأدب والحياة فى المجتمع المصرى د. ماهر حسن فهمى – المكتبة الثقافية "١١٠" دار الفكر ، القاهرة صـ٨٩
(١٧) غصن الزيتون مكتبة مصر سنة ١٩٧٦ صـ ٨٤ ، ٨٥
(١٨) الشخصية – ج. جراهام- ترجمة محمد اسماعيل – ا لناشر المصرى ١٩٤٧ صـ٣٥
(١٩) فى الرومانسية والواقعية صـ٨٣
(٢٠) الرومانتيكية صـ ١٩
(٢١) الأدب ومذاهبه – د. محمد مندور – دار النهضة مصر – ١٩٧٩ صـ٦٨
(٢٢) لقيطة صـ٦٢
(٢٣) الشخصية – ج. م جراهام صـ١١.

(٢٤) الرومانتيكية صـ ١٩٣
(٢٥) السابق صـ١٧٦
(٢٦)العزلة والمجتمع – نيقولا بردياتف – ت فؤاد كامل – النهضة المصرية ١٩٦٠ صـ١٢٤ .
(٢٧) بعد الغروب صـ ١٦٠ .
(٢٨)السابق صـ ١٥٥.
(٢٩)الرومانتيكية صـ١٣٣.
(٣٠) السابق صـ ١٣٢.
(٣١) السابق صـ ١٣٩.
(٣٢)لقيطة صـ ١٩٦.
(٣٣)الرومانتيكية صـ ١٣٦،١٣٧
(٣٤)لقيطة صـ١٨١
(٣٥)السابق صـ ١٩٢،١٩٣
(٣٦) السابق صـ ٢٢٣
(٣٧) الرومانتيكية صـ ١٤٠
(٣٨) السابق صـ ١٣٤
(٣٩) بعد الغروب صـ ٥
(٤٠) السابق صـ ١١٢
(٤١)بحوث ودراسات أدبية – د. سيد حامد النساج – دار المعارف ١٩٩٣ صـ ٢٨٨
(٤٢) مدخل الي تاريخ الرواية المصرية صـ ١٤٠
(٤٣) المرجع السابق صـ ١٠٣، راجع أيضا :- الصراع بين البورجوازية والإقطاع –د. محمد فؤاد شكري – دار الفكر العربي ١٩٥٨ – المجلد الأول صـ١٢
(٤٤)الفلاح فى الأدب العربى –محمد عبدالغنى حسن –دار القلم المكتبة الثقافية "١٢٨"مارس ١٩٦٥صـ١٠٤
(٤٥)رحلة البطل فى الرواية العربية فى ضوء ثنائية القرية والمدينة–د.محمد عبد الحكيم عبد الباقى- مكتبة الآداب ١٩٩٥صـ٤٣
(٤٦)الإذاعة – العدد السابق
(٤٧)شجرة اللبلاب صـ٧
(٤٨)السابق صـ١٣٩

(٤٩)القصة القصيرة فى مصر – د.شكرى محمد عياد - معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨ صـ٢٤
(٥٠)نظرية الرواية والرواية العربية – د.فيصل دراج _المركز الثقافى العربى – بيروت ١٩٩٩صـ١٤٤
(٥١) الوجه الآخر صـ١٧٠
(٥٢) مصر في قصص كتابها المعاصرين – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢صـ٣٣٥
(٥٣) الوشاح الابيض صـ٤٣
(٥٤)القصة السيكولوجية – ليون أيدل – ت.د. محمود السمرة – بيروت – نيويورك سنه ١٩٥٩ صـ١٤٥-١٤٦
(٥٥) شمس الخريف صـ٢٤
(٥٦) السابق صـ ٣٨
(٥٧) الرومانتيكية صـ١٣٥
(٥٨) فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله صـ١٠٠
(٥٩) السابق الصفحة نفسها
(٦٠)القصة القصيرة في مصر صـ٢٤ ، ٢٦
(٦١) دراسات في الرواية والقصة دار المعارف ١٩٨٥ صـ٣٠
(٦٢) شمس الخريف صـ٥٦
(٦٣) الرومانتيكية صـ١٤١
(٦٤) غصن الزيتون صـ٢٠٩
(٦٥) الرومانتيكية صـ١٦
(٦٦)السابق صـ٢٤
(٦٧) لقيطة صـ١٩٦-١٩٧
(٦٨) في الرومانسية والواقعية صـ٢٣
(٦٩) لقيطة صـ٢١٣
(٧٠) العزلة والمجتمع صـ٢٤٤
(٧١) بعد الغروب صـ١٦١
(٧٢) السابق صـ٢٠٣
(٧٣) العزلة والمجتمع صـ٢٤٧
(٧٤) اتجاهات الرواية المصرية – د.شفيع السيد – دار المعارف ١٩٧٨ صـ٦٩
(٧٥) بناء الرواية – د. عبد الفتاح عثمان – مكتبة الشباب ١٩٨٣ صـ٩٧

(٧٦)شخصية المثقف فى الرواية – د. عبد السلام محمد الشاذلى – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ صـ ٢٢٥.
(٧٧) التفسير النفسى للأدب – د. عز الدين إسماعيل – دار المعارف ١٩٦٣ صـ ٢٣٢
(٧٨) شجرة اللبلاب صـ٧٠-٧١
(٧٩) السابق صـ ١١١
(٨٠) السابق صـ ١١٣
(٨١) السابق صـ ١٢٨
(٨٢) الذات والغرائز – سيجمند فرويد – ترجمة – د . محمد عثمان نجاتى – النهضة المصرية ١٩٦١ صـ ٢٥
(٨٣) السابق صـ ٤٦
(٨٤) شجرة اللبلاب صـ ١٤٥
(٨٥) مقدمة قصة لم تتم – مكتبة مصر ١٩٧١- صـ ٧٣،٧
(٨٦) الشخصية بتحليل فرويد – كلفن هال – ترجمة د.محمد فتحى الشنيطى – مكتبة القاهرة الحديثة ١٩٦٠ صـ ٨٢
(٨٧) الإنسان والأخلاق والمجتمع – جون كارل فلوجل – ترجمة عثمان نويه وآخرون – دار الفكر العربى ١٩٦٧ صـ ١٣٣ ، ١٣٦.
(٨٨) التفسير النفسي للأدب صـ ١٨١.
(٨٩) الأبطال – توماس كارلايل – ترجمة محمد السباعى – دار الهلال ١٩٧٨ صـ ٩٩
(٩٠) الوشاح الأبيض صـ ١٤٧
(٩١) السابق صـ ١٨٥.
(٩٢) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – د . طه وادى – دار المعارف ١٩٩٤ ص ١١٩
(٩٣) الوشاح الأبيض صـ ١٥١
(٩٤) الرومانتيكية – صـ ١٦٤
(٩٥) شمس الخريف صـ ٦١
(٩٦) الرومانتيكية صـ ١٥١.
(٩٧) شمس الخريف صـ ٧٢.
(٩٨) الرومانتيكية صـ ١٥١.
(٩٩) شمس الخريف صـ ١٦١

(١٠٠) السابق صـ ١٦٩
(١٠١) السابق صـ ١٦٠
(١٠٢) السابق صـ ١٧٩
(١٠٣) شمس الخريف صـ ٢٠٤
(١٠٤)الشخصية –ريتشارد س لازاروس ترجمة د.سيد محمد غنيم –دار الشروق ١٩٨٢بيروت –القاهرة –صـ٦٨
(١٠٥) مقدمة لعلم النفس الاجتماعى د. مصطفى سويف –الأنجلو المصرية ١٩٦٣ صـ٧٧
(١٠٦) الإنسان والأخلاق والمجتمع صـ ١٩٨
(١٠٧) السابق صـ ٢٠٢،٢٠٣
(١٠٨)السابق صـ ٢٠٤
(١٠٩) شمس الخريف صـ ٢١٦
(١١٠) السابق صـ ٢٣٥
*في الاصل "خليل " والصحيح ما أثبت
(١١١) الرواية الآن – د. عبد البديع عبد الله مكتبة الآداب – القاهرة٩٩٠ صـ ٢٩
(١١٢) فن القصة – د. محمد يوسف نجم – دار الثقافة – بيروت د.ت صـ ٩٧
(١١٣)شمس الخريف صـ ٢٣٥
(١١٤)العزلة والمجتمع صـ ٢٤٥
(١١٥) السابق صـ ١٥٠
(١١٦) غصن الزيتون صـ ١٤٥
(١١٧) السابق صـ ٢١٢
(١١٨) الأخبار ١٩٥٥/٧/١٥ – أخبار الأدب
(١١٩) غصن الزيتون صـ ٢٤٥
(١٢٠) لقيطة صـ ٢٢٢
(١٢١) شجرة اللبلاب صـ ١٤٢، ١٤٣
(١٢٢) البطل المعاصر فى الرواية المصرية – د . أحمد إبراهيم الهوارى – دار المعارف ١٩٨٦ صـ ١٩٦
(١٢٣) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة صـ ١٢٣
(١٢٤) لقيطة صـ ١٦٠
(١٢٥) فن القصة عند محمد عبد الحليم عبد الله صـ ٨٦
(١٢٦) لقيطة صـ ١٩٥

(١٢٧) صورة المرأة فى الرواية المعاصرة صـ ١١٨
(١٢٨) بعد الغروب صـ ٢٤
(١٢٩) السابق صـ ٤١
(١٣٠) الرواية الآن صـ ٢٦
(١٣١) شمس الخريف صـ ٢٧
(١٣٢) السابق صـ ١٣١
(١٣٣) فى الرومانسية والواقعية صـ ١٩
(١٣٤) شمس الخريف صـ ١٦٠
(١٣٥) مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية صـ ١٢٠
(١٣٦) فى الرومانسية والواقعية صـ ١٩
(١٣٧) بعد الغروب صـ ٣٠
(١٣٨) الأحلام : مفتاح الشخصية ـ عبد المنعم الزيادى ـ العربية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٨ صـ ١٧
(١٣٩) بعد الغروب صـ ٦٤
(١٤٠) السابق صـ ١٥٦
(١٤١) الوشاح الأبيض صـ ٩٢
(١٤٢) الأحلام : نيريس دى ـ ترجمة د. محمد منير مرسى ـ عالم الكتب ـ القاهرة ـ ١٩٥٧ صـ ٨١
(١٤٣) غصن الزيتون صـ ٢٢٠
(١٤٤) اتجاهات الرواية المصرية صـ ٨٦
(١٤٥) الأحلام مفتاح الشخصية صـ ٤٤
(١٤٦) دراسات فى الرواية والقصة صـ ٥٩

التحليل السيميوطيقى للنص الروائى
رواية عصر الليمون نموذجًا (*)


د. صلاح حسنين*



١ـ دراسة النصوص:

١ : ١ ـ تعتمد دراسة النصوص على ما يسمى بالسيميوطيقا. وتتطلب السيميوطيقا دراسة النص من ناحيتين: الرمز وهو الصورة المادية والقيمة التى ترتبط به. وتهتم السيميوطيقا عند دراسة الرموز بالروابط التى تربط بين الوحدات الكلامية، لأن هذه الروابط هى التى تجعل النص متماسكا، وتهتم عند دراسة المعنى بأثر تسلسل الوحدات الكلامية المنظمة فى إيضاح معنى كلى للنص أو قيمة النص (لسانيات النص، محمد خطابي/١٥) و (Beaugrand, Text Linguistics P. 86).

والشيء المهم أن النص يتصل بموقف معين تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات، هذا هو السياق الخارجي أو سياق الموقف Context of Situation. أما التركيب الداخلي للنص فهو الذى يمثل السياق الداخلي.

وتهتم السيميوطيقًا أيضًا بدراسة النص في فضاء زماني ومكانى معينين.

١ : ٢ يعتمد النص الروائى على بنيتين: بنية أساسية وبنية شعرية:

درس جريماس البنية الأساسية، ولاحظ أنها تطبق على جميع النصوص الروائية لذا توصف بنيته بأنها بنية عميقة، وأطلق عليها مصطلح البنية العاملية، وتتكون من أحداث وقوى تقوم بها الأحداث، وهى التى أطلق عليها العوامل، ويقصد بها الفواعل أو الممثلين، وفيما يلى عناصر هذه البنية:

أ ــ الحدث: يعتمد الحدث في البنية العاملية على حالتين: حالة الانطلاق أو الحالة البدائية، وحالة يتم فيها التحول إلى عكس حالة الانطلاق، وما بين الحالتين أحداث وقعت أفضت إلى تحقيق الحالة التى توصف بعكس حالة الانطلاق، هذه هى حالة الإنجاز، وهى تمثل كما يقول «بيرنارد فاليط» المسار القصصي، أو الحبكة السردية كما يقول حميد لحمداني نقلاً عن ميثال آدام (بيرنارد فاليط النص الروائى/ ٩٧، حميد لحمدانى، بنية النص السردى/ ٣٢ ـ٣٥).

ب ــ علاقات تربط بين أحداث المسار القصصي: ناقش «آن رينو» هذه العلاقات في ضوء العوامل التى حددها جريماس وهى كما يلي:

١ ــ علاقة الاتصال وتضم المرسل والمرسل إليه.

• أستاذ علم اللغة كلية آداب بني سويف ـ جامعة القاهرة.

(*) طه وادي، عصر الليمون، مكتبة مصر، ١٩٩٨.

٢- علاقة الرغبة وتضم الذات والموضوع

٣- علاقة الصراع وتضم المساعد والمعارض

والشكل الآتى يوضح العلاقات والعوامل

المرسل إليه المرسل

الذات ← الموضوع

المساعد المعارض

ملحوظات :

١- العلاقة التى تربط بين المرسل والمرسل إليه هى علاقة التواصل ، وسبق أن أوضحت أن المرسل يمثل الحالة البدائية للأحداث ، والمرسل إليه يمثل الحالة التى تفضى إليها الأحداث ، وتمتاز دائماً بأنها عكس الحالة البدائية . والعلاقة بينهما غير مباشرة .

٢- العلاقة التى تربط بين الذات والموضوع هى علاقة الرغبة ، يقصد بالذات المنفذ (البطل) . ويقصد بالموضوع المحور (موضوع الحدث) ، وهو بالطبع الشئ المرغوب فيه .

٣- العلاقة التى تربط بين المساعد والمعارض هى علاقة الصراع ، وهذه علاقة إضافية وليست أساسية ، وتوضح أن علاقة الرغبة قد تصادف عقبة تمنع من إتمام حدوث الرغبة ، أو قد تصادف مساعدا فيتم تحقيق الرغبة .

٤- إن العلاقات السابقة علاقات خطية ، كل منها يربط بين عاملين ، فعلاقة الاتصال تربط بين المرسل و المرسل إليه وعلاقة الرغبة تربط بين الذات والموضوع ، وعلاقة الصراع تربط بين المساعد والمعارض .

هناك علاقات من نوع آخر ، هى العلاقات الرأسية ، هذه العلاقات هى التى تربط بين الاتصال والرغبة والصراع . يفهم من كلام " آن رينو " السابق بعدم وجود علاقة مباشرة بين المرسل والمرسل إليه ووصف هذه العلاقة بأنها مفتقدة ، لذا تنشأ علاقة بين المرسل والذات ، ذلك أن المرسل بعد أن يحدد الحالة البدائية أو نقطة انطلاق الحدث يدفع الذات لتحول هذه الحالة البدائية إلى إنجاز ما ، من هنا يوصف المرسل أنه المسبب لمن يرغب فى القيام بعمل ما لتحقيق الغاية من الرغبة . هذا يعنى أن الذات هنا هى التى ستستجيب للمسبب وتقوم بالتنفيذ ، فهى إذن المنفذ للحدث . إذاً العلاقة الرأسية الأولى التى تربط بين المرسل والذات هى المسبب .

وقد يحدث أن يقيم المرسل علاقة مباشرة بينه وبين الموضوع ، دون العروج على الذات ، فكأن المرسل يحدد الحالة البدائية التى تؤدى إلى نشوء الرغبة ، ثم يقوم هو بتنفيذ هذه الرغبة نحو الاتصال بالذات.العلاقة الرأسية الثانية تتمثل فى تحقيق النتيجة ، فهل تتحقق النتيجة بعد نجاح المساعد أم بعد نجاح المعارض ، إن هذه النتيجة هى التى تمثل الغاية والغاية كما سبق أن أوضحت تكون دائماً عكس الحالة البدائية . والعلاقة هنا ستكون بين الموضوع والمرسل إليه ، إن هذا هو الذى يفسر ماسبق وقلته بأن العلاقة بين المرسل والمرسل إليه غير مباشرة .

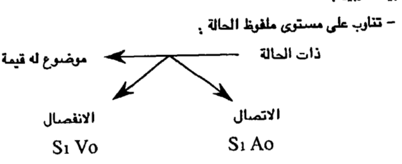
استخدم حميد لحمدانى مصطلحين ، هما ذات الحالة وذات الإنجاز ، وأرى أن الذى يقصد بذات الحالة هو المرسل ، وأن الذى يقصد بذات الإنجاز هو المنفذ ، يقول فى هذا تحت عنوان علاقة الرغبة : « وتجمع هذه العلاقة من يرغب « الذات » وماهو مرغوب فيه « الموضوع » ، وهذا المحور الرئيسي يوجد فى أساس الملفوظات السردية البسيطة ، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة مثلاً ذات يسميها هنا ذات الحالة ، وهذه الذات إما أن تكون فى حالة إتصال A أو فى حالة انفصال U عن الموضوع O ، فإذا كانت فى حالة اتصال ، فإنها ترغب فى الانفصال ، وإذا كانت فى حالة انفصال ، فإنها ترغب فى الاتصال .

وملفوظات الحالة هذه يترتب عنها تطور ضرورى فيما يسميه جريماس بملفوظات الإنجاز ، وهذا الإنجاز يصفه بأنه الإنجاز المحول ، ويرمز له كالتالى F . t .

ومن الطبيعى أن يكون هذا الإنجاز إما سائراً فى إتجاه الاتصال ، أو فى طريق الانفصال، وذلك حسب نوعية رغبة ذات الحالة .

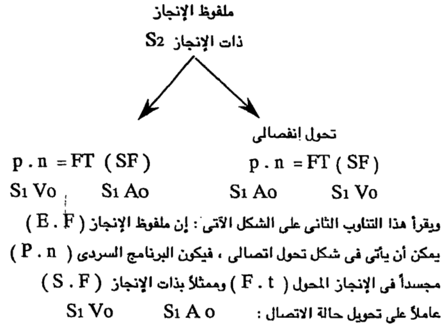
إن الإنجاز المحول يفضى - باعتباره يعمل على تطوير الحكى - إلى خلق ذات أخرى يسميها جريماس ذات الإنجاز ، وقد تكون ذات الإنجاز هى نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة ، وقد يكون الأمر متعلقاً بشخصية أخرى ، ويصبح العامل الذات فى هذه الحالة ممثلاً فى الحكى بشخصيتين يسميهما جريماس البرنامج السردى (P . n)ولهذا يميز جان ميشال آدام استناداً إلى جريماس دائماً بين تناوبين :

- تناوب على مستوى ملفوظ الحالة :



ونقرأ هذا التناوب على الشكل التالى : إن ملفوظ الحالة لابد أن يحتوى على ذات الحالة ، وهى ذات تتجه نحو موضوع له قيمة ، وهذا الإتجاه هو الذى يحدد رغبة الذات ، ويتناوب ملفوظ الحالة حالتان : فإما أن تكون ذات الحالة فى حالة إتصال مع الموضوع S1 Ao ، وإما أن تكون فى حالة إنفصال عن الموضوع S1 Vo

- تناوب على مستوى ملفوظ الإنجاز.



ويقرأ هذا التناوب الثانى على الشكل الآتى : إن ملفوظ الإنجاز (E . F) يمكن أن يأتى فى شكل تحول اتصالى ، فيكون البرنامج السردى (P . n) مجسداً فى الإنجاز المحول (F . t) وممثلاً بذات الإنجاز (S . F) عاملاً على تحويل حالة الاتصال : S1 A o   S1 Vo

هكذا نرى أن علاقة الرغبة بالذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظ الحالة التى تجسد الاتصال أو الانفصال ، كما تمر بعد ذلك عبر ملفوظ الإنجاز الذى يجسد تحولاً إتصالياً أو انفصالياً.(٩)

إن ما سبق يعنى أن المرسل قد يقيم علاقة اتصال بالموضوع مباشرة دون دفع المنفذ للاتصال بالموضوع ، هذه هى الحالة التى توصف بالاتصال ، هنا سيقوم المرسل بتحويل الحالة البدائية إلى الإنجاز ، وقد يقوم المرسل بدفع الذات ، والمقصود بها المنفذ إلى الرغبة للاتصال بالموضوع ، هذه هى حالة انفصال المرسل عن الموضوع ومن هنا يرى ميشال آدام أن المرسل وهو يمثل ملفوظ الحالة قد يكون متصلاً بالموضوع مباشرة ، فيقوم بدور المنفذ وقد لا يكون متصلاً به ، وفى هذه الحالة يقوم بدور المسبب .

أما بالنسبة للذات والمقصود بها المنفذ ، فيعهد إليه الإنجاز دائماً ، والمنفذ إذا كان المرسل هو الذى يتصل بالموضوع فإنه من باب أولى لن يتصل بالموضوع فيكون فى حالة انفصال ، أما إذا كان

المرسل سيقوم بدور المسبب، فإن المنفذ سيقوم بالاتصال بالموضوع .

* * *

١ :٢ البنية الأساسية فى رواية عصر الليمون :

سبق أن أوضحت أن البنية الأساسية للرواية تتناول الأحداث ، ولكن هذه الأحداث لا نستطيع فهمها إلا إذا تناولنا الإطار الذى تدور هذه الأحداث حوله أو سياق الموقف كما يقال ، فما هو هذا السياق فى رواية عصر الليمون .. لطه وادى :

١ : ٢ : ١ تعود أحداث هذه الرواية إلى مرحلة الانفتاح الاقتصادى الذى أعقب حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ والتوصل إلى اتفاقية سلام مع إسرائيل عام ١٩٧٩ ، وما أعقب ذلك من تحول عن الاشتراكية . لقد أدى هذا الحدث إلى نشوء تيارات مختلفة فى مصر والعالم العربى ، وحدد المؤلف على لسان بطل الرواية تيارين هما :

١ – التيار الليبرالى الديمقراطى : وهو يتبنى فكرة الديمقراطية التى تقوم على الرأسمالية فى الاقتصاد وتعدد المنابر الحزبية فى السياسة ، وتتضح فى الرواية فكرة التحول عن الاشتراكية إلى الرأسمالية وسيادة فكرة مشاريع الانفتاح ، فهذا أدهم بدير وهو اشتراكى صميم ، قاسى الأمرين نتيجة ليساريته ، فقد سجن عدة مرات وأدى هذا إلى إبعاده عن التدريس فاستقال وتعاقد للعمل فى دولة خليجية،وبعد عودته فكر فى القيام بمشروع انفتاحى وأصبح رجلا من كبار رجال الأعمال،لا يهتم إلا بكسب المال .

وتوضح الرواية من ناحية أخرى فكرة تعدد المنابر السياسية،حيث تأسست عدة أحزاب منها : الحزب الوطنى وهو الحزب الحاكم وأحزاب المعارضة الأخرى ، ويلح الكاتب على أن فكرة الأحزاب لم تتضح بعد- فالحزب الوطنى يقرب أعضاءه من رجالات الدولة ، ويغدق عليهم بالميزات المختلفة ، فمصطفى قوده مثلاً ، وهو رئيس تحرير جريدة «النور» الحكومية عضو مهم فى الحزب الوطنى يمتلك شقتين فخمتين فى حى المهندسين ، وعندما ذهب حسن لزيارته فى إحدى هاتين الشقتين لمس فخامة غير عادية فى تأسيس هذه الشقة وتناول معه طعاماً فخماً للغاية،والرجل على صلة بوزير الداخلية وأبلغه بحادث الاغتصاب الذى وقع لهالة فاهتم الوزير به وتم إلقاء القبض على المجرمين ، وعندما لجأ إليه حسن ليأخذ مشورته حول إتصاله بالمخابرات نجده ينصح حسن بأن يتصل بها فكل الصحافيين على صلة بهذا الجهاز ، ولم يختلف الحال فى المعارضة فأمين بدوى رئيس تحرير جريدة «الجمهور» – وهى جريدة معارضة – على صلة بجهاز المخابرات .

٢– تيار الإسلام السياسى : هناك فئتان استغلتا فكرة الإسلام لتحقيق أهدافهما هما : شركات توظيف الأموال ، والجماعات الإسلامية .

فشركات توظيف الأموال كانت تجمع مدخرات العاملين بالخارج تحت ستار أنها تمنح أرباحاً تقدر بـ ٢٥ ٪ إلا أن الذى يحدث أنه بعد أن تجمع الشركة كمية من الأموال تعلن عن إفلاسها ، ويهرب صاحبها إلى خارج البلاد . أشار المؤلف أن زوج عطيات عمل فى الخارج عشر سنوات ، ووضع كل مدخراته فى شركة ، وفجأة أعلنت الشركة إفلاسها وهرب صاحبها. هكذا فقد أشرف كلّ مدخراته ، وانعكس ذلك على زوجته عطيات، وكادت تنحرف لولا أنها وقعت فى أيدى رجل مستقيم وهو حسن الشاعر .

الفئة الثانية وتتمثل فى الجماعات الإسلامية : يرى أنصار هذه الجماعات أن الإسلام دين ودولة ، وهذا يسمح لها بالعمل فى السياسة . أرادت «جماعة الدعوة» - إحدى هذه الجماعات ضم حسن إليها لأنه صحافى مرموق ، لكنه رفض التعاون معها على أساس أن السياسة علم ، وهى تختلف عن الدين الذى يعتمد على العدل والتسامح .

هناك فئة ثالثة تنتسب إلى ما قبل عصر الانفتاح ، كانت تعيش فى القرية ، والذى يمثل هذه الفئة والد حسن والشيخ باز. فوالد حسن مدرس خريج الأزهر ، لكنه يدمن المخدرات ، وفضل هذه المخدرات على تماسك أسرته ، فعامل زوجته معاملة قاسية وكان يجبرها على أن تبيع مجوهراتها لشراء المخدرات ، وهكذا انتهت علاقته الأسرية بالطلاق . أما الشيخ باز فهو رجل دين ، كان له فى القرية مكتب لتحفيظ القرآن الكريم ، وكان الرجل يخيف الأطفال .

وحدث عندما تأخر حسن وهو طالب عن ميعاد حضوره إلى البيت أن الشيخ باز شجع والده على معاقبته عقاباً مُراً ، وحدث أنه عندما استدعاه الأب ليتنازل عن حقه فى الميراث كان الشيخ باز يجيز هذا ويراه شيئاً صائباً بالرغم من أنه يخالف الدين .

لقد كان لهذين التيارين تأثير خطير على المجتمع ، ويتمثل هذا في انحراف بعض الشباب، يتضح ذلك من التحقيق الذى جرى مع العصابة التى أعتدت على هالة ، فقد كانت هذه العصابة تتكون من أربعة أشخاص ، السائق وثلاثة آخرين أولهم طالب جامعى فاشل ومدمن مخدرات ، وهو ابن تاجر صعيدى كبير ، جاء ليدرس القانون فى القاهرة ، فخرج على القانون ، لأنه كان مدللاً وكان يأخذ أموالاً كثيرة . وثانيهم طالب جامعى آخر أبوه خبير اقتصادى يعمل فى دولة خليجية ، أخذ الأسرة معه وتركه وحده للضياع والفساد ، وثالثهم ابن ضابط شرطة سابق يعمل رئيساً لمجلس مدينة ، وهو شاب مدلل ، لكنه بلا رعاية لأن أباه تزوج غير أمه .

وبعد، فهذا هو العالم الذى تسير فى ثناياه أحداث رواية عصر الليمون. كما اتضح من سرد وقائع هذا العالم أن الشخصية المحورية هى شخصية حسن الشاعر ، يصفها المؤلف بأنها شخصية

ملتزمة وطنية غير مرتبطة بعلاقة مع رجال الحكومة أو مع المخابرات أو مع الجماعات الدينية ، وهى حتى عندما ارتبطت بعلاقة مع فتاة كانت علاقة حب ترمى إلى الزواج ، وعندما ارتبطت مع زوجة صديقه وجاره : عطيات ، التى راودته عن نفسها تعفف وعلمها معنى الصداقة الطاهرة ، هذه الشخصية دخلت فى صراع منذ الطفولة مع الوالد الذى حاول منع تعليمه ، ولكنه نجح ونال ليسانس الحقوق وعندما التحق بجريدة الجمهور المعارضة لمع بريقه وأصبح رئيساً لقسم الشئون العربية ، ووصل نجاحه إلى درجة أن مقاله الأسبوعى كان يُنشر فى نفس الوقت فى صحيفة النهار البيروتية.

٣ - القصص التى تضمها الرواية

تضم الرواية القصص الآتية :

أ - قصة طفولة حسن .

ب - قصة هالة .

جـ - قصة عطيات .

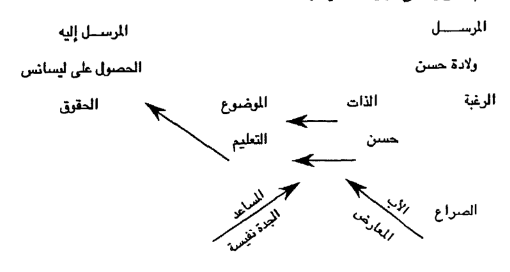
د - قصة حسن وعلاقته بالظروف المحيطة به .

سأشرح كل قصة من هذه القصص فى ضوء البنيه العاملية لجريماس .

أ- قصة طفولة حسن :

ولد حسن الشاعر فى أسرة مفككة ، فالأب مدمن مخدرات ، وليس حريصاً على علاقته الأسرية مع زوجته ، فطلقها بعد ولادة حسن . ولم يهتم الأب إلا بتحفيظه القرآن الكريم ، لكى يتسول به على القبور وفى المنازل ، وقد واجهت الأب الجدة نفيسة وصممت على تعليمه ، ونجحت فى ذلك ؛ ومن ثم أكمل تعليمه حتى حصل على ليسانس الحقوق .

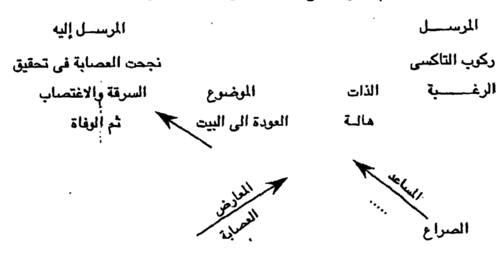
الرسم الآتى يوضح البنية العاملية لهذه القصة :



لا شك أن ولادة حسن هى الحدث المسبب لرغبة تحقيق الذات ، فالذات هنا هى البطل حسن ، والموضوع هو التعليم ، الذى وقف فى وجه التعليم هو الأب ، فهو معارض إذن.والذى ساعد حسن على التعليم هو الجدة نفيسة ، وقد نجحت الجدة فى أن يصل حسن إلى كلية الحقوق ويحصل على الليسانس .

ب- قصة هالـة :

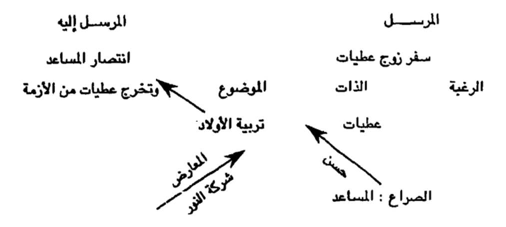
هالة فتاة مثقفة تحترم نفسها ، إبنة رجل مهندس ، يمثل الطبقة المتوسطة المستقلة قبل عصر الانفتاح ، كانت هذه الفتاه ضحية للظروف الإجتماعية التى تتمثل فى ظهور عصابة المنحرفين التى احترفت السرقة والاغتصاب ، واغتصبت الفتاة.ثم اتضح بعد ذلك أنها حامل.وعندما أجريت لها عملية إجهاض ماتت ، والرسم الآتى يوضح البنية العاملية لهذه القصة .



يوضح الرسم السابق : خروج هالة للتسوق.وفى أثناء العودة استقلت تاكسى وأثناء سير التاكسى فى الطريق يستأذنها السائق لكى يركب معها ثلاثة شبان ، وقد خدر الشبان الفتاة.وفى صحراء المعادى اعتدوا عليها، ثم سرقوها . فوجدها أستاذ فى الجامعة فأوصلها إلى منزلها وهى فى حالة انهيار تام.وعندما رجع أبوها من مقر عمله فى أسوان عرضها على الأطباء الذين اكتشفوا أنها حامل ، وعندما أجريت لها عملية إجهاض ماتت ، ويوضح الرسم السابق أن التاكسى هو المسبب الذى جعل الفتاة تستقله للعوده إلى البيت إلا أن المعارض تمثل فى العصابة التى خدرت البنت واغتصبتها ثم سرقتها وحالت دون الوصول إلى المنزل ، وأدى كل ذلك إلى وفاة البنت بعد ذلك . وهكذا ينتصر المعارض على المساعد .

ﺩ - **قصة عطيات:**

عطيات متزوجة من صحفي هو أشرف فهمي تعاقد للعمل في جدة واستمر هناك عشر سنوات. تولت عطيات تربية أولادها ورعايتهم وتحملت من أجل ذلك عناء شديداً ، ويبدو أن أشرف زوجها رجل ضاع فقد فضل أن يضع مدخراته في "شركة النور" لتوظيف الأموال ، وبعد عشر سنوات أعلنت الشركة إفلاسها وهروب صاحبها ، هكذا فقد أشرف مدخرات عمره ، ولم يستفد هو من هذه المدخرات ولم يساهم في تربية أطفاله ورعاية شئون أسرته ، وكان ذلك صدمة أصابت عطيات باليأس، مما دفع عطيات لأن تحاول أن تسقط ، ولكن حسن رفض المشاركة في هذا السقوط ، وحثها أن تستوعب الصدمة ، الرسم الآتي يوضح البنية العاملية لهذه القصة .



يوضح الرسم السابق أن أشرف ألقى عبء الأسرة على عطيات ثم سافر لجمع المدخرات من عمله بالخارج ، والذات هنا تتمثل في عطيات والموضوع يتمثل في تربية أولادها ورعاية الأسرة .

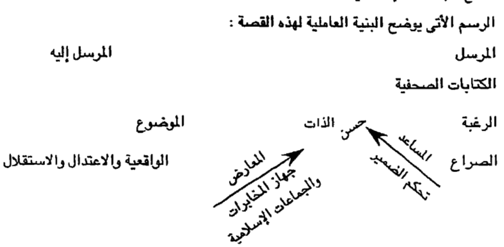
الصراع الذي واجهته عطيات هو أن مدخرات أشرف وضعت في شركة النور وهذه الشركة سرقت الأموال ، وهذا الأمر أحبط عطيات ، ولكن حسن يمنعها من الانحراف ويصل بها إلى تعدي هذه الأزمة وقد حقق هدفه في رد عطيات إلى صوابها .

ﻫ - **قصة حسن وعلاقاته بالظروف المحيطة به :**

هذه القصة هي المحور الأساسي لرواية « عصر الليمون » ، حيث بدأ حسن حياته صحفيًا في جريدة « الجمهور ».وكانت كتاباته تتسم بالصراحة والجرأة ، فقد كان يدعو إلى نبذ العنف في أي خطاب سياسي وتأكيد آليات الحوار الفكري ، ويرفض منطق الأصوليين ولا يوافق على منطق الجماعات المتطرفة التي أباحت لنفسها أن تنوب عن الحاكم والحكومة والمجتمع في إصلاح ما قد تراه خارجاً عن قواعد الشريعة كما تفهمها ، وليست كما هي في مصادرها الصحيحة .

وقد أصبح حسن فيما بعد مسئولاً عن الشئون العربية في جريدة « الجمهور » وحقق شهرة واسعة ، واستطاع الانضمام إلى عضوية نقابة الصحافيين ورفض حسن التعامل مع جهاز المخابرات ، والتعامل مع الجماعات الإسلامية .

الرسم الآتي يوضح البنية العاملية لهذه القصة :

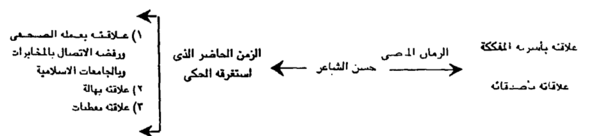


يوضح الرسم السابق أن الكتابات الصحفية هي المسبب الذي دفع الذات ، التي تتمثل في حسن الشاعر كي يتصل بالموضوع ، وهو هنا يمثل هدفه في أن يلتزم الحياد والاعتدال فيما يكتب إن هذا الهدف عرضه للصراع بين ما يوحى به ضميره وبين الضغوط التي بذلت للانضمام إلى جهاز المخابرات أو الجماعات الإسلامية.وقد انتصر في هذا الصراع لحكم ضميره .

هناك من ناحية أخرى قصص جزئية كثيرة عن علاقات حسن المختلفة وصداقاته مع أحمد حلمي وحمدي الحسيني وعبد الله عاشور وسميح عبد المسيح وأدهم بدير .

كان حسن وفياً لهؤلاء الأصدقاء ، وقد تعرف على بعضهم منذ الصبا والمدرسة الثانوية ، وقد بادله هؤلاء الأصدقاء الوفاء ، وبهذا جمعت بينهم صداقة طيبة قوية ، وهناك أيضاً علاقة حسن بهالة وبعطيات وزوجاته .

أستطيع في النهاية تلخيص العلاقات التي ارتبطت بحسن الشاعر في ضوء تقسيم الرواية إلى عدد من القصص الصغرى والرسم الآتي يلخص هذه العلاقات كما يلي :



* * *

٤ ـ البنية الشعرية للرواية :

الحكى : الحكى يشمل أنواع الخطاب الثلاثة

الخطاب المروى ، والخطاب المحول ، والخطاب المقلد .

ويضم كل نوع عنصرين : الأول هو المسافة ، والثانى هو المنظور

ويقصد بالمسافة طريقة الحكى وأسلوبها ، ويقصد بالمنظور من الذى يحكى

إن دراسة الحكى فى رواية « عصر الليمون » يتطلب تقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام

القسم الأول : يبدأ من أول الرواية حتى « ذكريات صحفى ضال ».ويبدأ القسم الثانى من ذكريات صحفى ضال حتى نهاية فصل « ولا يزال النهر يجرى » .

ويبدأ القسم الثالث من فصل « هناك شىء » إلى النهاية .

الحكى فى القسم الأول : استخدم فى هذا القسم أنواع الخطاب الثلاثة ، حيث بدأت الرواية بالخطاب المحول ، ثم اتبعته بالخطاب المروى ، فالخطاب المقلد .

أ - **الخطاب المحول** : يقصد بالخطاب المحول الخطاب الذى يقوم على وصف لأعمال الشخصيات أو للبيئة ويقوم على حوار يرويه الراوى ، ولكنه يدخل فيه عناصر من درجة وسيطة، وفيها يقلد الواقع ، لذا يستخدم ضمير الغائب فالمتكلم . هذا هو السر فى تسمية هذا الخطاب بالخطاب المحول .

وقد افتتح الروائى روايته بهذا النوع من الخطاب ، فقد بدأ الرواية باستخدام ضمير الغائب ، ثم انتقل مباشرة إلى ضمير المتكلم ، أنظر إليه فى هذه الافتتاحية :

« أحس نبضات قلبه تخفق بشدة ، وأنفاسه حائرة ساخنة ، وعرق بارد يتصبب من جبهته وصلعته الخفيفة ، لعن الله العجز.. والسلالم العالية ، لماذا تصر على السكن فى الدور الرابع يا حسن؟ سامحك الله . هذه ليلتك .... لاداعى .... ضغط بشدة على جرس الباب . الباب طراز كلاسيكى قديم . الضوء يبدو باهتاً خلف الشراعة الزجاجية » . (ص٣)(٣)

واضح مما سبق أن الروائى بدأ يصف صعود حمدى السلالم ، وهو متجه إلى شقة حسن الشاعر ، ثم انتقل بعد ذلك إلى باب الشقه وإضاءتها ، ثم انتقل بعد ذلك إلى تقليد حديث قامت به الشخصية ، والمقصود بها الحوار الداخلى ، لذا نلاحظ هذا الحوار الداخلى الذى أجراه حمدى مع حسن الشاعر ، و نلاحظ استخدام ضمير المخاطب دلالة على ذلك ، ونلاحظ انتقال الخطاب من الغائب إلى المتكلم ، لذا يسمى هذا الخطاب بالخطاب المحول انتقل الروائى بعد ذلك إلى الوصف، فكأنه عاد مرة ثانية إلى ضمير الغائب

- الأسلوب فى الخطاب المحول : يوصف الأسلوب فى هذا الخطاب بالأسلوب غير المباشر ، لأن السارد وصف بطريقته الخاصة شخصاً آخر ، ثم أدخل فى هذا الوصف عناصر وسيطة وهى تتمثل كما رأينا فى الحوار الداخلى الذى دار بين حمدى ووجه كلامه فيه إلى حسن الشاعر ثم عاد السارد بعد ذلك إلى الوصف المحض .

- الرؤية : توصف الرؤية هنا بإنها داخلية ، لأن السارد يصف الشخصية التى يتحدث عنها بمعلومات معروفة لدى هذه الشخصية ، وبالرغم من أن حمدى تحدث عن نفسه وأقام مونولوجاً إلا أن الحوار أسند إلى الراوى السارد ثانية ومن ثم فرؤية ذلك السارد رؤية داخلية،من هنا يقول چينيت إنه بالرغم من أن الراوى ضمن خطابه عناصر يقلد فيها الواقع إلا إنه حافظ على الرؤية الداخلية .

- الراوى : الراوى هنا هو الراوى المشارك ، وهو هنا يقوم بمراقبة الأحداث .

ب - الخطاب المروى :

فى الخطاب المروى ينقل الراوى الحوار الدائر فى العالم الخارجى بطريقته هو ، وتأتى تفاصيل الوقائع هنا مختزلة ، أنظر إلى وصف الراوى للقاء بين سميح عبد المسيح وحمدى .

« تعانقا ودخلا إلى غرفة ، يصعب تحديد وصفها ، ليست غرفة نوم ... ولا حجرة طعام ... ولا صالون لكن بها شازلونج قديم لا يزال محتفظاً بشموخه التليد ، مجموعة غير متناسقة من الكراسى الفوتيه والخيزران والخشب ، مكتب عليه كومة غير منسقة من الكتب وبعض الجرائد والمجلات ، فى الوسط طاولة عليها زجاجة » . (ص٤٤)

الرؤيــة : توصف الرواية هنا بإنها رؤية خلفية

الــــــراوى : فى الرؤية الخلفية يسيطر الراوى على كل الأمور . فهو الذى يصف ما تفعله الشخصيات ، ويصف الجو الخارجى المحيط بالحوار ، لذا يصف الرواى هنا بأنه العليم بكل شىء، فهو يعرف كما يقول تودروف أكثر مما تعرفه الشخصيات ، ويرمز لذلك بهذا الشكل الرياضى سارد> شخصية ، وقد أشار چينيت إلى مثل هذا النوع من الخطاب بالحكاية ذات التبئير الصفر

جـ - انتقل الخطاب فى الرواية بعد ذلك إلى الخطاب المحول فالخطاب المروى :

استفاد طه وادى من الخطاب المروى فى تعريف القارئ بأعضاء شلة الحرافيش ، وهم حمدى الحسينى،والرائد أحمد حلمى ،وأدهم بدير، وسمير عبد المسيح،وعبد الله عاشور ، ثم عاد فى أعقاب ذلك مباشرة إلى الخطاب المحول ، حيث أشار من خلاله إلى حضور شخص ليس من أعضاء الشلة ، ويتمثل فى تلك الشابة الجميلة زيزيت التى تعمل فنانة ، وأشار على لسان حسن ، وهو هنا يتحول من الخطاب المروى إلى الخطاب المحول،وأشار إلى سيدة أعدت للشلة لحماً مشوياً ، ولكنه اعتذر عن حضورها لأنها امرأة متزوجة وزوجها مسافر إلى خارج الوطن ، فياترى من هده المرأة ؟

في الفصل الثاني وهو بعنوان « في مهب الرياح » افتتح بالخطاب المروي ، حيث كان الراوي يصف عائلة حمدي ، ثم أعقبه بالخطاب المحول ، وهكذا نجد أن هذا الفصل يتراوح بين خطابين : محول ومروي إلى أن انتهى بتلقي مكالمة من أحمد حلمي تفيد بمفاجأة اغتيال حسن الشاعر .

هكذا نجد أن هذه المقدمة كانت تهدف إلى تعريف القارئ بحسن وبأصدقائه، ثم انتهت بالحديث عن اغتيال حسن مباشرة ، والمؤلف بهذا يثير شوق القارئ ليقرأ قصة حسن الشاعر في شكل مذكرات كتبها حسن عن نفسه .

الفصل الثالث : بدأ المؤلف في هذا الفصل بخطاب يخالف الخطابين السابقين وهو الخطاب المقلد ، ويقصد به الخطاب الذي يحاكي الواقع كما هو ، وفي هذا النوع من الخطاب يستخدم دائماً ضمير المتكلم والمخاطب ، ويصف أسلوب هذا الخطاب بأنه أسلوب مباشر ، جاء في فصل « أوراق رسمية » : « إنه في يوم الأحد ١٣ أغسطس الجاري ، تلقيت أنا النقيب عادل إسماعيل رئيس وحدة مباحث قسم الدقي مكالمة تليفونية من السيد أمين بدوي رئيس تحرير جريدة الأمة ، تفيد أن السيد حسن الشاعر متغيب منذ بضعة أيام ... » . (ص٣١).

الرؤية : توصف الرؤية هنا بأنها من الخارج ، ويوصف السرد بأنه سرد موضوعي أو سلوكي ، ويصف جينيت ذلك بالحكاية ذات التبئير الخارجي، والراوي: يوصف الراوي بأنه لا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصيات الحكائية ، والراوي هنا يعتمد على الوصف الخارجي ، أي وصف الحركة والأحداث ولا يعرف ما يدور في خلد الأبطال .

وقد استخدم المؤلف الخطاب المقلد ليوضح الإجراءات المختلفة التي فسر بها التحقيق حول حادث الاغتيال .

القسم الثاني : هذا هو القسم الأساسي في هذه الرواية ، وجاء على شكل مذكرات كتبها حسن الشاعر عن الظروف المحيطة به وعن تطلعاته وعن عمله كصحفي ، والخطاب المستخدم في فصول هذا القسم كله هو الخطاب المحول، لكنه سرعان ما يتحول إلى الخطاب المروي ، وهنا نجد أن حسن يروي قصته مع فتاة التقى بها في الصحيفة التي يعمل بها وهي صحيفة الجمهور ، ثم نجد بعد ذلك أن الخطاب يتحول إلى الخطاب المقلد ، هذا يعني أن الخطاب في هذا الفصل والفصول التالية ، يتراوح بين الخطاب المقلد والخطاب المروي .

القسم الثالث : يبدأ من فصل « هناك شيء ما » إلى النهاية ، ويضم هذا القسم فصلين، يسودهما الخطاب المروي .

الخلاصة يسود هذه الرواية أنماط الخطاب الثلاثة الخطاب المروي والمحول والمقلد

* * *

٥ - الزمن :

درست الزمن فى هذا البحث من ثلاث زوايا : زاوية تقوم على التمييز بين الزمن المعطى الأولى، والزمن الإشارى، والزمن الإحالى، وترتيب أحداث الزمن الإشارى من ناحية وكيفية ربط الزمن الإحالى بالزمن الإشارى .

وأوضحت القيمة الفنية الناتجة عن ذلك ، والتى تتمثل فى ربط أحداث الزمن الماضى بالحاضر والمستقبل وهو ما يطلق عليه النقاد « الزمن الدائرى » .

وهناك زاوية أخرى تتمثل فى أن الزمن يساعد على تقطيع أحداث كل قصة ، وسرد الأحداث المقطعة من القصص المختلفة التى تضمنتها الرواية بشكل متوازن فى كل فصل من فصول الرواية .

وهناك الزاوية الأخيرة وهى تحديد السرعة داخل العمل الروائي وكيفية إيضاح هذا العامل الذى شبهه النقاد بالإيقاع .

أ - التمييز بين الزمن الإشارى والزمن الإحالى

الزمن المعطى الأولى : هو زمن كتابة الروائى لهذه الرواية ، حيث جاء فى نهاية الرواية إيضاح بأنها كتبت خلال الفترة من أغسطس إلى ديسمبر من عام ١٩٩٧ فى مكة المكرمة .

ب - الزمن الإشارى

١ - يوضح الراوى أن الزمن الإشارى الأول لهذه الرواية ، أى زمن أحداث الرواية يبدأ من التعرف على هالة ، أى تعرف حسن على هالة فى صحيفة « الجمهور » التى كان يعمل فيها فى بداية حياته الصحفية ، وأن هذه اللحظة تصادف عيد ميلاده الثلاثين ، أو قبل عيد ميلاده بشهر ، ذلك أن الراوى أوضح أن عيد ميلاد حسن الثلاثين صادف يوم ١٩٨١/٧/٢٠ ، وكان قد أوضح أن علاقته بهالة استغرقت شهراً واحداً ، وأنها انتهت فى أعقاب سفره إلى ليبيا ، وهذا هو الزمن الإشارى الأول فى الرواية .

٢ - يبدأ الحدث الإشارى الثانى مساء أحد الأيام فى شهر نوفمبر سنة ١٩٨٦ ، حيث اتصلت به عطيات و أبلغته بأن الشيك الذى اعتاد زوجها أن يرسله إليها كل شهر لم يصل حتى ذلك التاريخ.

٣ - يبدأ الحدث الإشارى الثالث وهو إنتقاله إلى جريدة الأمة المعارضة فى أواخر شهر فبراير سنة ١٩٨٢

٤ - يبدأ الحدث الإشارى الرابع خلال شهر أغسطس عام ١٩٨٨ حين اتصل به أحد ضباط المخابرات ليدعوه إلى الانضمام إلى الجهاز

٥ - يبدأ الحدث الإشارى الخامس فى الفترة بين ١٩٨٨ - ١٩٩٠، حيث زاره اثنان من أعضاء جماعة إسلامية ودعياه إلى الإنضمام إلى الجماعة .

٦ - يبدأ الحدث الإشارى السادس فى أوائل عام ١٩٩٠ ، حيث توقف حسن الشاعر عن الكتابة الصحفية ، لكى يتفرغ للإعداد لكتاب عن العالم العربى بين الانفتاح والإرهاب » ولكن هذا الكتاب فقد ويعد فقده بفترة قتل حسن الشاعر فى مساء ١١ أغسطس عام ١٩٩١ .

أى بعد أيام من احتفاله بعيد ميلاده الأربعين فى شقته ، وعرف فى ذلك الوقت أن مقالاته سُرقت هى الأخرى .

ما سبق ذكره هو ترتيب أحداث الزمن الإشارى ترتيباً تعاقبياً كما يحدث فى العالم الواقعى الخارجى ، ولكن هذا الترتيب تعرض للتغيير فى السرد الروائى ، فبدأ الراوى روايته فى القسم الأول بالحديث عن عيد ميلاد حسن والذى انتهى باغتياله ، ومن ثم جعل الحدث رقم (٦) هو الحدث الأول فى الرواية ، ثم أعقبه بعد ذلك بالأحداث من ١ - ٥.يقول النقاد إن الروائى يختار لحظة ساخنة ومثيرة لبداية روايته ، وهكذا استطاع طه وادى أن يثير القارىء بهذه البداية الساخنة والمثيرة .

جـ- الزمن الإحالى : الزمن الإحالى يشمل الاسترجاع والاستشراف :

الاسترجاع : ضمن الروائى قصة طفولة حسن الشاعر داخل قصة علاقة حسن بهالة ، وجعل سير أحداث علاقة حسن بهالة فى الصباح ، وجعل استرجاع قصة طفولته المريرة فى المساء ، ويرى « چينيت » أن الاسترجاع فى الحقيقة هو تضمين قصة داخل قصة ، توصف القصة الأولى بإنها داخلية . وتوصف القصة المضمنه بإنها قصة خارجية ، وهكذا يتضح أن الزمن وسيلة لربط النصوص عندما تفتقد إلى الأساس المنطقى

ويدرس الاسترجاع فى ضوء أساسين هما : المدى والسعة ، ويقصد بالمدى تحديد المنطقة الزمنية التى تقع خارج الحكاية الأولى

فإذا كانت نقطة بداية الاسترجاع طويلة عن زمن الأحداث كان المدى طويلاً ، وإذا لم تكن كان المدى قصيراً

أما السعة فيقصد بها كثافة الأحداث خلال المدى المعين ، وتعتمد الكثافة على معدل الحذف ، عندما استرجع طه وادى الأحداث ليشرح طفولة حسن منذ ولادته أى قبل زمن الأحداث بثلاثين عاماً، وقد لخص أحداث هذه الأعوام تلخيصاً مكثفاً ، فالاسترجاع فى هذه الناحية طويل المدى بسعته مكثفة

هناك استرجاع آخر نلمسه في الرواية ، ولكنه قصير المدى ، ذلك أن الروائي قد أخذ الحديث عن أسرة هالة : أبيها وأمها إلى ما بعد وفاتها . وجاء الحديث هنا الذي يشكل استرجاعاً في قصة هالة في أثناء الحوار الذي دار بين حسن وأمين بدوي رئيس تحرير «الجمهور » في شقته بالمهندسين في ٢٣/ ٢ / ١٩٨٢،أي بعد وفاة هالة بحوالي أربعة أشهر .

الاستشراف :

هو الأحداث الثانوية التي تنبأ بها بطل الرواية، فلقد تنبأ حسن الشاعر بأشياء يخشى وقوعها ، فقد تنبأ مثلاً بأنه سيحدث مكروه مالهالة عندما فقد الريال الفضة الذي أهدته هالة له ، لقد ألح على فقدان هذا الريال عدة مرات ، خاصة أن هالة ذكرت له أن هذا الريال يجلب الحظ وأنها تحتفظ به في حقيبتها منذ أربع سنوات ، من هنا تفاءل حسن بالريال ، وعندما فقده تشاءم وتوقع أن يحدث مكروه لهالة ، يقول في هذا : «المكوجي ، ابن الكلب ، أضاع ريال الفضة أو سرقه ، الريال ضاع .. لماذا ضاع ؟» .يقول :«ذكرني هذا الشحات المسكين بهالة ، حيث تحدث عن الفلوس الفضية ، ضاع ريال الفضة الذي أهدتني إياه»(راجع الرواية / ٨٧ – ٩٧ – ١٤٥) . كل هذا تنبؤ بمقتل هالة .

ب- الزمن والربط بين أحداث الرواية :

الأحداث الحقيقية لهذه الرواية تبدأ من القسم الثاني الذي يضم عشرة فصول . وفيما يلي إيضاح بكيفية ربط أحداث القصص المختلفة في كل فصل من هذه الفصول العشرة .

الفصل لأول : « فصول من كتاب الحب » : ربط الروائي الأحداث في هذا الفصل اعتمادا على تتابع الأحداث في فترة زمنية محددة . يبدأ هذا الفصل بالتعرف على هالة ، ثم ينتقل إلى مقابلة عبدالله عاشور ، وفي المساء نجد استرجاع حسن لطفولته ، وبعد ذلك يزوره حمدي الحسيني .

الفصل الثاني :« الحلم والكابوس» : يبدأ هذا الفصل بالاستمرار في الاسترجاع وكان ذلك وقت المساء ، وفي الصباح يذهب إلى الجريدة فيقابل هالة ورئيس التحرير ، الذي يبلغه بقرار سفره إلى ليبيا ، وبعد ذلك بيوم واحد يلتقي مع هالة في «كازينو قصر النيل ».

وتهديه ريال فضة من باب التفاؤل باستمرار العلاقة بينهما وتتويجها بالزواج ، ثم العودة من السفر واكتشاف ما حدث لهالة من مكروه.وهنا نلاحظ في المساء استرجاعاً لمكروه حدث له عندما كان طفلاً ، ثم اتبع ذلك بسرد عن نشاطه الصحفي وأن الصحيفة بدأت تستعد لاستقبال الاحتفال بأعياد أكتوبر،وذلك في ٦ أكتوبر سنة ١٩٨١ .

الفصل الثالث :« خسوف القمر » : يبدأ هذا الفصل باسترجاع ذكريات حسن ، وهي استرجاعات حزينة تتفق مع حالته البائسة بعد أن عرف ما جرى لهالة. ثم أعقب ذلك اجتماع الشلة

فى بيت سميح عبد المسيح للاحتفال بخروج أدهم بدير من المعتقل ، ثم عاد يسترجع اللقاء الأول بينه وبين هالة .

الفصل الرابع : « منازل الأموات » : بدأ هذا الفصل باسترجاع صلته مع هالة ، ثم توجه حسن إلى قريته بناء على خطاب من أبيه يستدعيه للحضور إليه ، لكى يتنازل عن حقه فى الميراث لأخوته من أبيه . وبعد عودته مساء ذهب لزيارة عبدالله عاشور، ثم انتهى الفصل بعلمه بوفاة هالة .

هذه الفصول الأربعة تحكى حكايته مع هالة ، وتسترجع طفولته فى القرية وصلته بأصدقائه، وكذلك نشاطه الصحفى وعنصر الزمان هو الذى ربط بين هذه الأحداث المتفرقة .

فى الفصل الخامس «متى تطلع العذراء من خدرها » تبدأ صلة حسن بقصة ثانية ، هى قصته مع عطيات .

فى الفصل السادس « جمرة الضوء » : يتصل به أحمد حلمى لزيارة أمه المريضة فى القرية ولكنه يعتذر . وفى المساء يقابل عطيات . ثم انتقل إلى زيارة رئيس التحرير فى شقته بالمهندسين وكان ذلك فى ٢٣ فبراير سنة ١٩٨١وفى هذه الزيارة أعرب له عن رغبته فى الانتقال إلى جريدة معارضة .

فى الفصل السابع وهو بعنوان « شرفة الأمل » ، وفيه يتم نقل حسن إلى جريدة الأمة وعمله فى قسم الشئون العربية الذى أصبح رئيساً له فيما بعد.ومن خلال العمل فى هذا القسم تابع الأوضاع العربية التى تتمثل فى الحرب فى جنوب لبنان ، وفى أثر صلح مصر مع اسرائيل على وضعها فى العالم العربى .

فى الفصل الثامن وهو بعنوان « أحزان الصباح » : يتم إيضاح وفاة أمه ، وذهابه للعزاء . وعند العودة مساء توجه إلى عطيات لتحية زوجها الذى عاد من سفره . وفى صباح اليوم التالى فاجأه أحد ضباط المخابرات بدعوة إلى التعامل مع هذا الجهاز .

وفى الفصل التاسع وهو بعنوان « أنشودة الشوق » : يتم الاستمرار فى سرد موضوع انضمام حسن إلى المخابرات ، حيث يتوجه إلى الضابط المسئول ، ويبلغه رفضه ، وفى المساء يحضر مع زملائه حفل العشاء الذى دعاهم إليه أدهم بدير فى مطعم ميناهاوس، ويوضح تحوله من المذهب الاشتراكى إلى المذهب الرأسمالى وتفكيره فى افتتاح مشروع سياحى بشارع الهرم ، ويعقب ذلك زيارة عطيات له فى شقته . وهنا يوضح الروائى مقاومة حسن لإغراء عطيات وهذا يكشف عن موقف هذا الرجل الأخلاقى . وينتهى هذا الفصل بزيارة عضوين من أعضاء الجماعات الإسلامية لحسن فى مكتبه . وقد دعياه إلى الإنضمام للجماعة ولكنه رفض ذلك

هكذا توضح هذه الفصول الأخيرة قصة حسن الشاعر من حيث مواقفه الأخلاقية والاجتماعية والسياسية ، وموقفه من عطيات ومن أمه ومن أصدقائه ، وكيف أن أحد أصدقاءه خالف مبادئه وتحول من اشتراكى إلى رأسمالى فى حين أنه حافظ على مبادئه ومثله ، وأكرر مرة ثانية بأن عنصر الزمن هو الذى ربط بين هذه الأحداث المختلفة وهو السبب المباشر فيما يعرف بالسرد الموازى.

جـ- السـرعـة : أوضحت أن السرعة فى العمل الروائى تقاس بالعلاقة بين الفترة الزمنية وعدد الصفحات أو الأسطر المخصصة لهذه الفترة الزمنية ، وأن الذى يحدد معدل السرعة فى الرواية محاور هى :

١- الوقفة : أى الانقطاع عن وصف الحدث ، وتوصف بأنها تمثل معدلاً سريعاً جداً للسرعة .

٢- المشهد : تقاس السرعة فيه بعدد الصفحات المخصصة لوصف الفترة الزمنية .

٣- التلخيص :يقصد به أن الحدث الذى استغرق فترة زمنية طويلة تحتل فى الرواية أقل عدد من الصفحات . وهذا يمثل معدلاً سريعاً للسرعة ولكنه أقل من المعدل السابق .

٤- الحذف : ويقصد به وجود أحداث تحتل بعداً زمانياً،ولكن ليس لها مقابل فى صفحات الرواية . وهذا معدل آخر للسرعة ولكنه أسرع من الوقفة . وهذا يعنى أن الذى يوضح معدلات السرعة هى :

الحذف – الوقفة – التلخيص – المشهد .

الوقفة فى الفصل الأول : فصول من كتاب الحب :

– حكى الشاعر لقاء بينه وبين هالة فى الصحيفة ، وأختتم هذا الوصف . وجاء فى الفقرة التالية :« بعد أيام دخلت على هالة » ....هذا يعنى مرور عدة أيام لم يُشر إليهاهذا الفصل . وفى الصباح التالى أى فى ١٩٨١/٩/١٧ قابل هالة فى هذا اليوم ، وهو ذكرى عيد ميلاده معها.

– كلف رئيس التحرير حسن الشاعر بالذهاب إلى ليبيا لتغطية حدث سياسى بمناسبة ذكرى عيد الثورة . ولم يرد ذكر لهذا الشهر ، ومن ثم حذفت فترة السفر / والعودة / وعاد إلى مكتبه فى ٣ أكتوبر سنة ١٩٨٢ . هذا يعنى أن هناك حذفاً من ٩/١٧ حتى ١٠/٣ ، ثم حدث حذف آخر لمدة يومين وقابل رئيس التحرير فى ١٠/٥ ، حيث أبلغه بما حدث لهالة . وفى السادس من أكتوبر عرف بمقتل السادات . وهو يصادف يوم الثلاثاء ١٠/٦ ، ثم ذهب إلى الجريدة مرة واحدة للإعداد للعدد الذى يصدر يوم السبت ١٠/١٠ . ثم حدث حذف آخر يقدر بعدة أيام بعد ١٠/١٠ ، ثم حذف آخر حتى اجتماع الشلة فى بيت سميح عبدالمسيح ، وبعده حدث حذف ثالث حتى وصلت الأحداث إلى يوم الجمعة ١٩٨١/١٠/٣٠ .

فى الفصل الرابع : بدأ هذا الفصل بسفر حسن إلى القرية فى ١٠/٣٠ ، ثم عاد من القرية . ومضى السرد يغطى اليوم التالى وما بعده مباشرة .

وفى الفصل الخامس : بدأ هذا الفصل فى منتصف شهر نوفمبر باتصال عطيات به.هذا يعنى وجود حذف يقدر بخمسة عشر يوماً.وفى اليوم التالى مر حسن على عطيات فى بيتها .

فى الفصل السادس : بدأ هذا الفصل بحديث مع أحمد حلمى حول مرض أمه وذهب فى نفس اليوم الذى مر فيه على عطيات . وفى المساء اتصل بعطيات ، ثم حدث حذف لمدة ثلاثة أشهر حتى وصلنا إلى الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩٨٢ حيث قابل حسن مدير التحرير ودعاه لزيارته فى اليوم التالى بشقته بالمهندسين .

الفصل السابع : «شرفة الأمل »هناك انقطاع لمدة سبعة شهور ووصلنا إلى سبتمبر ١٩٨٢ ، ثم حدث انقطاع حتى وصلت الأحداث إلى عام ١٩٨٧ م .

الفصل الثامن : « أحزان الصباح » : بدأ هذا الفصل بعزاء حسن فى وفاة أمه ، وبعد عودته فى المساء زار أشرف زوج عطيات فى شقته ، وبعد عدة أيام دخل عليه أحد ضباط المخابرات وهو كرم خليل ودعاه إلى التعامل مع الجهاز .

الفصل التاسع :« أنشودة الشوق » : تبدأ أحداثه بالإفراج عن أدهم بدير فى ٨/٨/ ١٩٨٨، وهذا يعنى حذف حوالى سنة.وبعد عدة أيام طرقت عطيات باب شقة حسن وأخبرته بأن الشركة التى يحتفظ زوجها برأس ماله فيها قد أفلست . وفى حوالى أوائل عام ١٩٩٠م زاره بعض أعضاء الجماعات الإسلامية .هنا توقف حسن عن الكتابة . ،

من خلال العرض السابق من الوقفات فى الرواية أستطيع تلخيص الوقفات على النحو التالى :

- الفصل الأول : أحد عشر يوماً .

الفصل الثانى : ٥ أيام ثم ٢ يوم = ٧ أيام

الفصل الثالث : خمسة أيام

الفصل الرابع : عشرون يوماً

الفصل الخامس : خمسة عشر يوماً

الفصل السادس : ٢,٥ شهر

الفصل السابع: ٦,٥ شهر ، ٥ سنوات

الفصل التاسع : سنتان

ملحوظات : نلاحظ أن معدل الحذف كان يقدر بالأيام فى الفصول الخمسة الأولى ثم ازداد

فى الفصول الخمسة التالية حتى تراوح بين الشهور والسنوات ، ومجموع الفترات المحذوفة هو ٨,٥ سنة.

التلخيص : أوضحت أن التلخيص يتمثل فى الاسترجاع ، وقد أشار حسن إلى طفولته من خلال الاسترجاع ، واستطاع أن يلخص هذه الفترة حتى وصل إلى سن الثلاثين فى الصفحات الآتيه من الرواية :

٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣- ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ = ١٢ صفحة.

إن ما سبق يعنى أنه لخّص فى اثنتى عشرة صفحة مدة ثلاثين عاماً من حياته . هناك استرجاع أخريدور حول علاقته مع هالة ، ولكنه يقدر هنا بالأيام . وذلك أنه استعاد اللقاء الأول بينه وبين هالة فى الصفحات من ١٢٧ – ١٣١ = أى فى خمسة صفحات ، ذلك أنه استرجع شهراً كاملاً ، يتمثل فى الحوار بينه وبين هالة .

الوصف : جاء الوصف فى الصفحات الآتية :

٨٨ - ٨٩ - ٩٤ - ١٠٧- ١٠٨- ١٠٩- ١١٠- ١٢٦- ١٢٧- ١٣٤- ١٣٥- ١٥٨- ١٥٩- ١٦٠- ١٦٥- ١٦٦- ١٦٧- ١٦٨- ١٦٩- ١٧٠- ١٧١- ١٧٢- ١٧٣- ١٧٤- ١٧٥- ١٨٢- ١٨٣- ١٨٤- ١٨٤- ١٨٥- ١٨٦- ١٨٧- ١٨٨- ١٨٩- ١٩٠- ٢٠٠- ٢٠١- ٢٠٢- ٢٠٣- ٢٠٤- ٢٠٥- ٢٠٦- ٢٠٧- ٢٠٨- ٢٠٩- ٢١٠- ٢٣٠- ٢٣١- ٢٣٢ = ٥٧ صفحة .

يستنتج مما سبق أن هناك سبعة وخمسين صفحة سادها الوصف ، والوصف كما هو معروف يعمل على إبطاء السرعة فى الرواية .

المشهد : يمثل المشهد معدل السرعة المتوسط فى الرواية . وقد استغرقت المشاهد فى هذه الرواية (٢١٧) صفحة ، وتم التوصل إلى هذه النتيجة بعد خصم (١٦) صفحة للاسترجاع و (٥٧) صفحة للوصف .. أى (٧٣) صفحة لكل من للاسترجاع والوصف . وإذا علمنا أن مجموع صفحات الرواية (٢٩٠) صفحة ، فإنه بعد خصم (٧٣) صفحة يصبح الباقى (٢١٧)،وهذا الباقى مخصص لرواية المشاهد . وإذا علمنا أن الفترة التى استغرقتها المشاهد هى ثلاث سنوات وربع ، هذا يتضح مما يلى:

١- الاسترجاع : وهو يدور حول الثلاثين سنة الأولى من حياة حسن . وقد جاء فى اثنتى عشرة صفحة .

٢- ٢ ـ بدأت أحداث الرواية فى ٢٠يوليو ١٩٨١ ، وانتهت فى أواخر ١٩٩٠ ، هذا يعنى أنها استغرقت حوالى عشر سنوات، وكان مجموع الوقفات (٨.٥) سنة. ، وهذا يعنى أن المشاهد استغرقت سنة ونصف .

الوصف غُطيت «الأحداث» والوصف في ٢٧٨ صفحة.وهذا ناتج عن خصم (١٢) صفحة للاسترجاع أي ٢٩٠- ١٢ = ٢٧٨ صفحة .

استغرق الوصف (٥٧) صفحة ، هذا يعني أن المشاهد أو الأحداث قد استغرقت (٢٧٨ – ٥٧ = ٢٢١).ولحساب السرعة نقسم ٢٢١ صفحة على سنة ونصف ، فينتج متوسط السرعة في الرواية وهو يقدر بحوالي (٢,٣) صفحة لكل يوم ، ومتوسط السرعة في الرواية هو (٤٣,٥ ٪) .

٦- **الشخصيات :** * * *

يرى النقاد أن الشخصية الروائية يجب أن تكون متفاعلة مع الأحداث ، ومع الدور الذي تقوم به.في ضوء ذلك يمكن تقسيم شخصيات هذه الرواية في ضوء سياق الموقف إلى شخصيات مستفيدة، وشخصيات غير مستفيدة في مقابل شخصيات منحرفة ، وغير منحرفة.والجدول الآتي يوضح ذلك :

مستفيد		غير مستفيد
منحرف		غير منحرف

وفيما يلي إيضاح ذلك :

أ – الشخصيات المستفيدة و وهذه يمكن تقسيمها إلى قسمين ، شخصيات مستفيدة من وضعها الوظيفي واتصلت بالجهات العليا ، وشخصيات مستفيدة من الجو السياسي العام وتلون نفسها حسب هذا الجو العام . ويمثل النوع الأول مصطفى فودة رئيس تحرير جريدة النور وأمين بدوي رئيس تحرير جريدة الجمهور ، فقد أوضحت الرواية أن مصطفى فودة عضو كبير في الحزب الوطني وله صلات متعددة ، فهو على صلة بوزير الداخلية مثلاً وبجهاز المخابرات ويتضح أثر ذلك في أن له شقتين بحيّ المهندسين وهذا يعني أنه يعيش حياة ثرية.

هناك شخصيات أخرى تلّونت حسب الظرف السياسي القائم ، فأدهم بدير كان في ظل النظام الاشتراكي ، اشتراكياً ، سُجن عدة مرات وفُصل من عمله . **وفي عصر الانفتاح صار رأسمالياً** ، وانعكس هذا عليه بأن أصبح ثريا ورجل أعمال .

ب – الشخصيات غير المستفيدة : تتمثل هذه الشخصيات في الآتي :

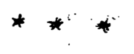
١- حسن الشاعر : توضح الرواية أنه بالرغم من الصعوبات التي تعرض لها في طفولته وأنها كانت كفيلة بدفع الشخص إلى الانحراف إلا أنه نجح في التخرج من كلية الحقوق . وعندما عمل محامياً وترك المحاماة ، كان له هدف واحد هو الدفاع عن المظلومين في المجتمع ، وهو أحد هؤلاء المظلومين . وقاوم حسن كل الضغوط التي تعرض لها للانضمام إلى حزب أو

– القسم المتشدق بالدين : والدين برئ منهم/يتمثل هذا القسم فى شخصية الشيخ باز وشخصية والد حسن ، فهاتان الشخصيتان قبيحاتان تبيحان كل شئ باسم الدين ، فالشيخ باز تابع لوالد حسن ، ولذا أيد فكرة الوالد فى أن يتنازل حسن عن حقه فى الميراث لصالح أولاده ، وأيد أيضاً ضرب حسن عندما تأخر وهو طفل ، وأيد كذلك فكرة أن يتعلم حسن القرآن ليتسول به على المقابر . وهناك أيضا الجماعات الإسلامية التى تستغل الإسلام لبلوغ هدف سياسى ، هذه الجماعات هى التى أغتالت حسن لأنه رفض التعاون معها . وهذا ما لا توضحه الرواية بأسلوب مباشر .

٢- الشخصيات غير المنحرفة :

هذه الشخصيات تكون نتيجة حتمية للظروف التى وقعت تحت تأثيرها وكادت تنحرف ، ولكن شاء القدر ألا تنحرف . تتمثل هذه الشخصية فى عطيات فهى شابة جميلة ، تسكن أعلى شقة حسن تركها زوجها الصحفى وراح يعمل فى دول الخليج ، إن ترك الزوج لزوجته فترة طويلة يجعلها تفكر فى الانحراف ، وبالفعل كاد يحدث هذا عندما اتصلت عطيات بحسن ، وكان حسن قد صدم بوفاة هالة التى كان ينوى الزواج منها ، وعرضت عطيات نفسها على حسن ، ولكنه بالرغم من ذلك تعفف وقاوم بعد ذلك تعرضت عطيات لصدمة أخرى وهى أن شركات توظيف الأموال استولت على كل مدخرات زوجها التى جمعها خلال عشر سنوات من الغربة . وهنا فقدت عطيات الأمل فى كل شئ وراودت حسن عن نفسها إلا أنه رفض وأعادها إلى رشدها .

إننا لو حاولنا شرح العلاقة بين حسن وعطيات من خلال مربع جريماس السيميولوجى سنلاحظ أن هذه العلاقة هى علاقة شبه التضاد ، وقد استفاد الكاتب منها ليجعل حسن معلماً وهادياً لعطيات .



الخاتمـــة

درست في هذا البحث تطبيق أسس السيميوطيقا على النص الروائي، وقد اخترت رواية "عصر الليمون" نموذجاً لهذا التطبيق ، تهتم السيميوطيقا بتأويل شفرات النص من ناحية وتبحث في الأسس التي تجعل النص منسجماً ومتسقاً . ومن ناحية أخرى صمم جريماس مربعه السيميائي الذي يبنى في ضوء التضاد وشبه التضاد والتنافر والتضمين،ثم صمم بعد ذلك البنية العميقة للرواية التي تتمثل في البنية العاملية،وتركز هذه البنية على الترابط بين أحداث الرواية وفق الأسس المنطقية وحدها .

ثم انتقل البحث بعد ذلك إلى دراسة البنية الشعرية للرواية التي تقوم على السرد أو بمعنى آخر الحكاية والرؤية في الحكي .

وصادف البحث السيميوطيقي ناحية أخرى هي أن الرواية تتكون من مجموعة من القصص المختلفة ، والعلاقة المنطقية التي درسها جريماس إنما تطبق على القصة الواحدة،ومن هنا تلجأ السيميوطيقا إلى عنصري الزمان والمكان باعتبار أنهما من عوامل الربط الأساسية عندما يفتقد الأساس المنطقي . ولقد درست عامل الزمان فقط في هذا البحث وأوضحت أن هذا العامل هو المسئول عن السرد الموازي، ويقصد به أن الراوي عندما يسرد قصة ما فإنه لايسردها مرة واحدة ، وإنما يسرد بعض أحداثها ثم ينتقل إلى قصة أخرى يسرد بعض أجزائها،وهكذا يسير بالتوازي في سرد القصص التي تتكون منها روايته . والربط الذي يربط بين هذا السرد الموازي هو ربط زماني يفيد أن الحدثين المسرودين أو الأحداث المسرودة وقعت في وقت واحد .

إن دراسة الزمن لم تقتصر على الربط بين أحداث القصص المختلفة للرواية،لكنها تتعدى ذلك إلى القيمة الشعرية للرواية،إن التقليد الروائي يميل إلى عدم سرد الأحداث بشكل متتابع وإنما يفضل إدخال انحراف على ذلك الترتيب،بمعنى أن الرواية تبدأ أحداثها من لحظة آنية ثم تعود إلى الوراء وتسرد أحداثا ماضية ، ثم تستشرف المستقبل . ولهذا الانحراف قيمة جمالية كبيرة ، كما أن الزمن يسهم من ناحية أخرى في تحديد مايسمى بمعدل السرعة،أي العلاقة بين الوصف والأحداث في الرواية .

لقد طبق البحث هذه الأسس جميعها على رواية عصر الليمون لطه وادي،وهي رواية واقعية ، تشرح الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري في فترة الثمانينات . والحق أن هذه الرواية تمثلت هذا الواقع بدقة بالغة وصاغته في قالب فني رفيع،وهكذا جاءت الرواية ملبية للأسس الفنية ، والذي أوضح ذلك هو تطبيق أسس الدرس السيميوطيقي .

خصائص أسلوب الأداء الغنائى عند كارم محمود

في المسرح الغنائى والصور الغنائية

د . هدى أحمد على *

تقديم

لعب المسرح الغنائي دوراً هاماً فى حياة شعوبنا سياسياً واجتماعياً وعقائدياً، حيث مر بمراحل متعاقبة من التطور من عهد قدماء المصريين إلى العهود العربية المزدهرة من عصر صدر الإسلام إلى الدولة الأموية والفاطمية والعباسية والأيوبية، وحتى عصر المماليك، وبعد قيام الدولة العثمانية بدأ المسرح الغنائي يستعيد مكانته فى البلاد العربية ثم انتقل إلى مصر عبر بلاد الشام.

وفى النصف الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ازداد الاهتمام بالمسرح الغنائي العربى فكان له تأثير واضح على أسلوب الغناء، وذلك لارتباط المسرح الغنائى بأداء بعض القوالب الغنائية من أحداث الرواية، فيمكن اعتباره أحد الوسائل للتعبير عن واقع الحياة المعاصرة ولكن بأسلوب خفيف ولذلك ظهرت الصور الغنائية كنواة لفن المسرح الغنائى التى عكست الموسيقى الشعبية فى نسيج من التراث أو الخيال العربى، مثل ألف ليلة وليلة أو من خلال قصة واقعية، وقد ساعدت هذه الصور الغنائية والبرامج الإذاعية فى نشر (المذياع) كوسيلة إعلامية نافذة فى كافة أنحاء الوطن العربى. ومن رواد هذا

* مدرس بقسم الغناء بالمعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون.

المجال الذين قامت على أكتافهم النهضة ووضع البذور التأسيسية الأولى ليصبح له دورا هاماً وبارزاً في حياة الشعوب ورائدا لكل الفنون- نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر بداية من بلاد الشام (مارون نقاش - يعقوب صنوع - أحمد أبو خليل القباني - يوسف خياط - اسكندر فرح) ومن مصر (سلامه حجازي - كامل الخلعي - داود حسني - سيد درويش - زكريا أحمد - أحمد صدقي - محمود الشريف) وغيرهم، ومن المطربين (شهرزاد - حورية حسن- عقيلة راتب - فائدة كامل - سعاد مكاوي - إبراهيم حمودة - كارم محمود) الذين أثروا المسرح الغنائي والصور الغنائية الرائعة التي مازالت تعيش في وجدان الشعب العربي بصفة عامة والمصري بصفة خاصة بمختلف مستوياته، على الرغم بأنه هناك بعض الشخصيات التي لم تأخذ حقها من الدراسة الكافية بالرغم من أن لهم دوراً هاماً ومؤثراً في إرساء قواعد المسرح الغنائي وبث الروح الوطنية والشعبة والرومانسية في وجدان الجماهير ولذا سوف تقوم الباحثة.

١-إلقاء الضوء على شخصية كارم محمود الذي لم يأخذ حقه من الدراسة العلمية المتخصصة التي تتناول خصائص وسمات أسلوب أدائه الغنائي بالرغم من أنه يعد أحد أعمدة المسرح الغنائي والصورة الغنائية الإذاعية.

٢-التعرف على تقنيات الأداء الغنائي عند كارم محمود من خلال تحليل أسلوب أدائه الغنائي لعينة من أعماله في المسرح الغنائي والصور الغنائية كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسى الغناء المسرحي العربي في المعاهد المتخصصة عند أدائهم لهذا الفن بالتقنيات الغنائية المختلفة.

وينقسم البحث إلى ثلاثة أجزاء :

- الإطار النظري.
- الإطار التحليلي.
- نتائج البحث.

١- الإطـــار النظرى

مقدمـــة

الشخصية الصوتية لها ملامح وسمات تعبر عن معدن الصوت وجوهره مثلما تعبر الخصال الإنسانية عن الملامح العامة والخاصـــة لشـــخص بعينـــه، والصوت مثل بصمة الإبهام يجب ألا تتكرر ملامحه ويجـــب أن ينفـــرد فـــي خصائصه، وكلما ارتقى الصوت في مستويات تفرده أضحى حالة مميزة تعطـــي الغناء الصادر عنه درجات من حفاوة الاستقبال تفوق ما تحظى به الأصـــوات الأخرى حتى لو تفوقت في القوة وفي القـــدرات المترتبـــة عليـــها. والصـــوت المتفرده بهذا المعنى حالة مميزة تصعب تكرارها. والمطرب كارم محمود حالـــة جمالية نادره وموهبة متفردة وهبه الله سبحاه وتعالى صوتاً جميلاً شجياً عذبـاً ذا مساحات عريضة واسعة تجمع ما بين الحدة والغلظة والرقة والنعومة في نفـــس الوقت. ولقد استطاع كارم محمود أن يجمع بين الموهبة والدراسة بصقلها معـــا فطرق جميع ألوان الغناء العربي في كفاءه واقتدار. وعبر أكثر من وسيلة فـــي حقل الموسيقى والغناء ، أوضحها المسرح الغنائي والصور الغنائيـــة الإذاعيـــة والسينما الغنائية ، فله باع كبير في هذه المجالات . وأيضـــاً خـــاض مضمـــار التلحين فهو فنان شامل ولذا سوف تحاول الباحثة أن تعـــرض بإيجـــاز بعـــض جوانب من حياته التي تشمل نشأته ودراسته الموسيقية ومراحل حياته الفنيـــة، وبعضاً من أعماله الغنائية، وذلك للتوصل إلى أهم العوامل التي جعلـــت مـــن صوته هذا التميز في الأداء.

نشـــأتـــه :

ولد كارم محمود في ١٦ مارس عام ١٩٢٢ بمدينة دمنـــهور محافظـــة البحيرة، وكان والده يعمل بالتجارة "١-٧٤". تعلم في مدرسة السعيدية الابتدائية وكان ملازماً لأخيه (محمد) الذي يكبره بخمسة عشرة عاماً فكان برافقة مســـاءاً في الإنشاد الديني وترتيل القرآن الكريم. وكانت تلك التجربة هي النواة الأساسية

التي صقلت موهبة كارم محمود ودربته على النطق السليم للغة العربية والالتزام بمخارج الألفاظ(٣).

دراسته التعليمية :

وهو في المرحلة الابتدائية اكتشفه مدرس الموسيقى بالمدرسة (توفيق حميدو) الذي اختاره ليغني في الحفلات المدرسية كل سنة، وعندما بلغ كارم محمود السابعة من عمره كان قد تعلم غناء الروائع الموسيقية الصعبة الثقيلة التي كانت يتغنى بها كبار المطربين مثال (شبيكي لبيكى) لزكريا أحمد (يا عشاق النبي) لسيد درويش (يا جارة الوادى) لمحمد عبد الوهاب(٤).

المرحلة الفنية الأولى :

دراسته الموسيقية :

وفي سن الثانية عشر طلب كارم محمود مساعده مدرس الموسيقى (الشيخ منصور الشامي) لتعليمه أصول النغم حتى يستطيع أن يغني في الإذاعة المصرية لكن الشيخ الشامي استهزأ به ونهره وقال له إنه لن ينجح في تحقيق غايته . ولم ييأس كارم محمود عاشق الموسيقى الصغير فذهب إلى الإسكندرية هارباً، والتحق بفرقة (فوزي منيب) الموسيقية وتم تقديمه بوصفه الطفل المعجزة الذي لم تكن الأسرة تدري بهروبه فأخذت تبحث عنه وعثرت عليه الشرطة في الإسكندرية وأعادته إلى أهله . فكان نصيبه عقاباً صارماً من والده(٥).

رغبته في احتراف الغناء

لم تستطيع الأسرة الوقوف أمام رغبته في احتراف الغناء. فقدمته إلى الموسيقى الكبير (محمد حسن الشجاعي)، الذي وجد فيه موهبة فذة ونصحه بالدراسة في معهد (فؤاد الأول الموسيقى) في القاهرة(٤) ، واستجاب كارم محمود للنصيحة وبالفعل انتقل إلى القاهرة ليلتحق طالباً بالمعهد عام ١٩٣٨ وتقدم أمام لجنة مكونة من أساتذة الموسيقى برئاسة (مصطفى بك رضا) عميد المعهد حينذاك حيث تفوق كارم محمود واجتاز هذا الامتحان العسير، إلا أن اللجنة

العام الدراسي في (قسم الأصوات) ، وتلقي دروساً على يد أسـتاذ عتيـد فـي الموشحات والأدوار والمقامات العربية والتركية هو الشيخ (فؤاد محفوظ).

وكانت تلك الدروس الشاقة والطويلة أصعب بكثير من سـنه الصغـير وكان حبه لفنه واحترامه لموهبته عاملا دافعاً له لاستمراره في تنمية موهبته(٥).

وقد تتلمذ على يد كوكبة من عباقرة النغم (الشيخ درويش الحريـري صفـر على وأيضاً تعلم العزف على آلة العود علىٰ يد الأستاذ القدير (حسن غريب) (٣).

طريقة إلى الشهرة

بعد أن أثمرت جهود تلك النخبة الممتازة من صقل موهبة كارم محمـود وتعليمه أصول الغناء والعزف ونظريات الموسيقى الشرقية الأصيلـة. حصـل على دبلوم المعهد عام ١٩٤٤(١) من قسم الأصوات وكان ترتيبه الأول طـوال مدة الدراسة على زملاء دفعته(٥) في المعهد (أحمد صدقي – أحمد فؤاد حسن – محمد فوزي – عبد الحليم حافظ).

المرحلة الفنية الثانية :

مولد نجم جديد :

في بداية الأربعينات تحدد لكارم محمود أول بث حي في الإذاعة مـن مسرح معهد الموسيقى ليغني قصيدة (وحقك أنـت المنـى والطلـب) (للشـيخ أبو العلا محمد) (٤) وما أن انتهى كارم محمود من تسجيله في الإذاعة المصريـة حتى هرع إلى بلده دمنهور يعلن موعد إذاعة الأغنية بين أهله. كما قام بلصـق الإعلانات على جدران منزل الشيخ منصور الشامي ليعرفه بأنه حقق أحلامـه.. بالصبر والعلم والمثابره.

توالت أعمال كارم محمود للإذاعة فسجل أول أغنيتيـن همـا (محلـى الدهبية).و (بتقولي ليه تنسى ودادي) من ألحانه وتأليف صديق طفولته (رشـاد الدسوقي). (٥) ثم بدأت أعماله مع المايسترو (محمد حسن الشجاعي) ليكونا ثنائيا لامعا جمع صوت كارم محمود (التينور) القوى وموهبة التوزيع الأوركسـترالي وقيادة الأوركسترا للشجاعي خلال توثيق أعمال المسـرح الغنـائي والصـور الغنائية.

ولقد قام كارم بعرض هذا الأوبريت مرتين الأولـى فـي عـام ١٩٤٩ والثانية في عام ١٩٧٧ والفرق بين الأداءين أكثر من ربع قرن ، وكان كارم في العرضين ناجحاً كل النجاح (١-٧٦).

كارم محمود وإسهاماته الفنية :

شارك كارم محمود مع بداية ظهور فرقة رضا للفنون الشعبية بالغناء مـع الفرقة دون مقابل حتى أرست الفرقة دعائمها . ومع بداية ظـهور التليفزيـون شارك مع الأستاذ (أحمد شفيق أبو عوف) في برامجه بغناء الأدوار الصعبـة[٥] مثل (يا فؤادى ليه بتعشق – ضيعت مستقبل حياتي – ياللى قوامك يعجبنـي – الحبيب للهجر مايل – عواطفك أشهر من نار – حبي دعاني للوصال) من الحان سيد درويش وداود حسني وغيرهم – وتطلبت تلك الأدوار أداء متصـلا غـير منقطع لفترات طويلة على الهواء فكان لموهبة كارم محمود الفذة وعلمه السـليم وقدرته على الحفظ السريع الفضل في توثيق هـذه الأدوار وإخراجـها بشـكل سام[٥].

كارم محمود وعالم السينما

دخل كارم محمود عالم السينما ولمع في أدوار البطولة وقدم ما يقـرب من عشرين فيلماً أشهرها (٥-٣١٦) (حلاق بغداد – لسانك حصـانك – تحيـا الرجالة – خبر أبيض – جزيرة الأحلام – نور عيني – دستة منـاديل – ثـأر بايت – ليلة غرام – أسير الظلام – نصف الليل – ورد شاه – ملكة الجمـال – المنتصر، وهو من الحان كارم محمود ... وغيرهم.

كارم محمود المطرب والملحن

مع نجاحات السينما حقق كارم محمود شهره كبيره في مجال التلحيـن بجانب شهرته في مجال الغناء حيث تفوق بأدائه السلس السهل الذي قدم به نقلـة جديدة في أساليب الغناء، مكنت الناس من الإقبال على أعماله الشهيره الناجحـة – فقدم على سبيل المثال لا الحصر (أمانة عليك يا ليل طول – سمره يا سـمره – والنبي يا جميل – على ورق الود حكتبلك – مشغول عليك مشغول) وغيرهـا

من الأغاني العديدة[٣] ، كما لحــن لشــادية ونجــاح ســلام وشــريفة مــاهر وسعاد مكاوى ومن أجمل ما غنى من ألحان غيره (على شط بحــر الــهوى - عنابي - عينى بترف - يابو العيون السود) ومن أغانيه الوطنية الشهيرة حتــى الآن (أمجاد يا عرب أمجاد) (٣-٢١١).

جولات كارم محمود الفنية وانبثاق الروح الوطنية

قام كارم محمود بجولات فنية كثيرة بالبلاد العربية والأسيوية والأفريقية ثم زار الولايات المتحدة وغنى للعرب وأهل المهجر (١-٧٧). وفي عام ١٩٥٦ أثناء زيارته لتونس قام كارم محمود بالمشاركة في مظاهرات شعبية وطنية ضد الاحتلال الفرنسي وحملته الجماهير التونسية على الأكتاف وهو يغنــي "تونــس الخضراء[٥]" كما غنى أيضاً بلا خوف أو تردد أغــاني وطنيــة أخــرى ضــد الاحتلال الفرنسي للجزائر وخاصة نشيد "باسم الأحرار الخمسة" وقد أدت مواقفه هذه إلى قيام السلطات الفرنسية باعتقاله وإيداعه السجن لمدة ثلاثة شهور حتــى تدخلت جمعية المؤلفين والملحنين في باريس مطالبة الإفراج عن المطرب الثائر - وقد ظلت الحكومة الجزائرية توجه لكارم محمود دعــوة ســنوية لحضــور احتفالات الاستقلال ومنحته شهادة تقدير ووسام، وكان كارم محمود يلبي نــداء الجزائر دوما، وقد ذكر في إحدى أحاديثه الصحفية أن (سلاح الغنــاء ســلاح ماض أكثر من البندقية) [٥].

كانت نجاحات كارم محمود كبيرة - وكان يجتهد ليثبت وجوده وســط أساطين الغناء في ذلك الوقت أمثال: (محمد عبد الوهاب - عبد الغني السـيد - فريد الأطرش)، وقد فعل ، فظل بريق ألحانه وأغانيه الجميلــة الجذابــة التــي تبرهن على حبه وعطائه الفني.

ولقد توفى كارم محمود يوم ١٥ يناير ١٩٩٥ بمستشفى ســانت مــاري بلندن أثناء أجراء جراحة بالقلب بعد أن أثرى الساحة الفنية - وســيظل اســمه وألحانه تعيش مع الأجيال القادمة لما فيها من أصالة وجمال.

الدراسة التحليلية

تقوم الباحثة بتحليل أسلوب الأداء الغنائي لكارم محمود في المسرح الغنائي والصور الغنائية الإذاعية من خلال عينة منتقاة من أعماله الغنائية ، وذلك للوصول إلى خصائص وسمات أسلوب أدائه الغنائي. كمحاولة لتذليل الصعوبات التقنية التي تواجه دارسي الغناء في المسرح الغنائي وقد اختارت الباحثة بعض الأغاني من المسرح الغنائي والصور الغنائية الإذاعية :

١-(لحن يا حلو ناديلي) من الصورة الغنائية (عوف الأصيل) ، ألحان أحمد صدقي.
٢-(دويتو الأميره وهلال - لحن الشفاء) من الصورة الغنائية (لولي الندى)، ألحان محمود الشريف.
٣-(لحن يا عار الرجال) من أوبريت (البيرق النبوي) ،ألحان أحمد صدقي.
٤-(لحن يا طلعة البدر) من أوبريت (ليلة من ألف ليلة) ، ألحان أحمد صدقي.

وقد راعت الباحثة الاختلاف من حيث القالب والمقام والحدث وزمنه، وسوف تعتمد الباحثة في التحليل على العناصر الآتية :

١- المساحة الصوتية الخاصة بكل لحن.
٢- استخدام مناطق الرنين الصوتي في الغناء.
٣- التعبير الغنائي.
٤- التحكم في استخدام عملية التنفس.
٥- كيفية استخدام الألوان المختلفة من أساليب الغناء التي منها أسلوب التزحلق Portamento - الزخارف اللحنية "الضغوط Accent" "التردد الصوتي Trill" أسلوب الربط Legato vibration - اللقاء المنغم Recitativo" العفقات والعرب الصوتية.
٦- مراعاة مخارج الحروف.
٧- كيفية التغلب على الصعوبات التكنيكية الموجودة باللحن.

أولاً : شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي لكارم محمود من خلال الجمل الغنائية للحن "يا حلو ناديلي" من الصورة الغنائية "عوف الأصيل"

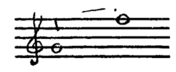
عناصر التحليل :

-نوع القالب : طقطوقة – تـــأليف : عبـد الفتـاح مصطفـى – تلحيـن : أحمد صدقي.

–

– **المقام الأساسي: بياتي على النوى – الميزان: $\frac{4}{4}$ - عدد الموازير : ١٥م**

–**المساحة الصوتية :**



–**الأشكال الإيقاعية التي يشتمل عليها اللحن :**



النموذج الأول : ولقد اكتفت الباحثة بالكوبليه الأول كمثال:

من ١ : ١٥م

النص : يا حلو ناديلي	وشوف مناديلـــــي
عندي حرير هنــــدي	والتوب على قــدك
لونه جميــــل وردي	زاهي بلون خــدك
والشال دَ أنا محنيــه	ليلة الفرح أهاديــه
وأشعل قناديـــــــلي	يا حلو ناديلـــــى



-أجاد كارم محمود استخدامه الأسلوب التعبيري للجمع بين شقين؛ الأول منها تجسيد شخصية البائع الذي يتصف بحسن الخلق والأمانة في البيع وكيفية جذب الزبائن له، والثانى : الأداء التطريبي الذي يوضح مدى حرفيته وتمتعه بإمكانيات صوتية قادره على التلوين والابتكار.

-راعي المبالغة لاستخدامه للضغط القوي "Accent" على الدرجة الصوتية العليا لمسافة رابعة صاعدة بقوة في الأداء على كلمتي "يا حلو - وشوف" لتقوية وتأكيد المعنى الدرامي للنص.

-أجاد كارم محمود الغناء في المنطقة الحادة من رنين الرأس في بدايات كل كوبليه بنغمات متكررة وقد قام بالتغلب على صعوبة الأداء في هذه المنطقة بما يلى:

١-بعدم كسر الخط الغنائي، بالرغم من وجود بعض السكتات داخل الأشكال الإيقاعية.

٢-مراعاته استخدامه لقواعد التنفس أثناء الغناء في هذه المنطقة ساعده على أداء الجمل أداء متصل بسهولة ويسر.

٣-التجانس في لون الصوت بين الشطرتين ليتناسب مع المعنى.

٤-حاول أن يحقق المعادلة ، وهي ذى الجمع بين التعبير والتطريب بحرفيه وإمكانية خاصة في الأداء.

- تغلب على صعوبة الأداء للأشكال الإيقاعية المصاغة باللحن ذات التقسيمات الداخلية في نهاية كل كوبليه بعمل تموجات صوتية زخرفية عالية المرونة والتغريد ليضفى على اللحن بعض اللمسات التطريبية في كلمات (مخبيه - أهاديه - يا طرحه - الفرحة - الغالي - عالي) وعند تكواره لهذه الكلمات مرة أخرى يضيف بأدائه بعض التنوعات الأخرى ، وهذا يدل على مدى ما يتمتع به كارم محمود من القدرة على التلوين والابتكار.

-أجاد في التعبير الغنائي الذي يتضمن الأداء القوي " F. " في كلمتـــي "يـــا راكبة تختروان" واللين " P. " في كلمات "حرير هندي - لونه جميل وردي" والتدرج بينهما، وذلك يوضح قدرته على تلوين صوته بما يناسب المعنى.

-تميز أداء كارم محمود لهذا النموذج بالروح الشعبية المليئة بالطرب الأصيل والنعومة والعذوبة المتدفقة من صوت مصري صميم.

ثانياً : شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي لكارم محمود مـــن خـــلال بعض الجمل الغنائية لدويتو "الأميرة وهلال" من الصورة الغنائية "لولى الندى"

عناصر التحليل :

نوع القالب : دويتو

تأليـــف : عبد الفتاح مصطفى / تلحين : محمود الشريف

المقام الأساسي : حجاز كاركرد

الميزان : $\frac{2}{4}$

الأشكال الإيقاعية التي يشتمل عليها النموذج.

النموذج الأول :

من من أناكروز م ١ : م ٢٤

النص : انا فين مش داري بالدنيـــا حوليـــــا

ايه شايف بعنيـــة دي ملاك ولّلا حوريه

انا لو لا المنديل دا قلت حلم ميل



- المساحة الصوتية :

-تميز أداء كارث محمود لهذا النموذج بالرومانسية المليئة بالدفء والنعومة والانسيابية في الغناء.

-جاء أداؤه من رنين المنطقة المتوسطة ما بين رنين الفم والخيشوم مع لمس رنين الجبهة وهذه المنطقة ساعدته على إظهار حرفيته التي تتمثل في "الترنيم العذب – الدفء – الأداء الهائم والحالم القادم من قلب يخفق وروح ترفرف من عمق أحاسيسه عند لقائه بالأميرة.

-أجاد في استخدامه لأسلوب التزحلق – Portamento في نهاية النموذج بقفزه لحنية لمسافة خامسة صاعدة من درجة "دو – راست" إلى درجة صول "نوى" بنعومة وخفة وانسيابية في الأداء مع عمل ضغط Accent بقوة متوسطة ".M.F" في كلمة "جميل" على حرف "الجيم" من رنين الفم ثم التدرج إلى رنين الرأس بليونة في الأداء ".P" فصدر صوته ناعماً متهاديا في حرف المد بالياء في كلمة "جميل".

ـ حافظ على الخط الغنائي فى أدائه للتسلسلات السُليمة الصاعدة أو الهابطة فجاء أدائه ناعماً و ليناً و متصلاً كما راعى عدم المبالغة فى إستخدام علامة التطويل «Corona» لتأكيد المعنى و الإحساس بالإنتهاء و الإنطلاق للغناء الموزون.

ـ إستخدام الشكل الإيقاعي في م « ٨ ، ٩ » بتموجات صوتية كزخارف لحنية أضفت على اللحن بعض اللمسات التطريبية البسيطة فى كلمات « وايه ـ بعنيه » و ايضاً استخدام اسلوب التردد الصوتى «Vibration» علي النغمة الثابتة فى كلمة« مش داري » لخدمة النص الدرامي

ـ تغلب على صعوبة أداء الجمل الغنائية الطويلة بأخذ نفس مدعم و بنسب متساوية و منطقية بين شطرات الألفاظ و ايضاً النفس الخاطف فى نهاية النموذج بحرفيه فى الأداء دون ان يتغير لون الصوت و ايضاً ليعطى الإحساس للمستمع بالتخيل و التصور لمعانى الكلمات و الأحداث التى تدور داخل الصوره الغنائية دون ان يرآها .

ـ جاد أدائه ناعماً جذاباً ساحراً رنان فأعطى كل حرف حقه من مد و سكون وبالرغم من وجود بعض الحروف الحلقية فى النموذج « ع ـ ح ـ ه » لم يسقط صوته فى منطقة الحلق و أعطى كل كلمة اللون المناسب و المعبر لها .

ـ استطاع بحرفية فائقة التحكم و السيطره على صوته بالرغم من وجود التوزعات الأوركسترالية المتداخلة أثناء الغناء و هذا يدل على تمتعه بمقدره ذهنية تمكنه من الحفاظ على اللحن الأساسى .

ثالثاً النموذج الثاني : « لحن الشفاء » من نفس الصوره الغنائية

من م ١ : م ٨

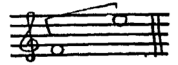
عناصر التحليل :

نوع القالب : دويتو

- المقام الأساس : كرد على النوا

- الميزان : $\frac{4}{4}$

- المساحة الصوتية :



- الأشكال الإيقاعية :



- النص :

سلامة الأمارة سلامة حبيبي فداهم عيوني وروحي وقلبي.

سلامة جمالهم سلامة شبابهم ياريتني بدلهم ونبني اللي نبهم



* النموذج عبارة عن جملة غنائية متكررة في الاختـــلاف فـــي النـــص الدرامي والقفلات والتنويع لأسلوب الأداء والتقطيع العروضي.

– أدى القفزة اللحنية في بداية الغناء وهي لمسافة سادسة صـــاعدة مـــن درجة صول (نوى إلى درجة مي (سنبلة) فـــي م (٥) مســتخدماً أســلوب الضغط القوي (Accent) في كلمة (سلامة) على أحرف (س–ل–أ) بقـــوة فـــي الأداء (.F) وعند تكرراه لنفس الكلمة اختلف التقطيع العروضـــي فـــي م (٥) فاستخدام أسلوب الترحلق (Portamento) على أحرف (م–هـ) بقوة فـــي الأداء (F.).

– استعرض إمكانياته الصوتية بانطلاقه من رنين المنقطة المتوسطة مـــن رنين الفم إلى رنين المنطقة الحادة من رنين الرأسي والتدرج بينهما بانســـيابية وسهولة ومرونة في الأداء.

– قام بأخذ النفس بصورة طبيعية ومنطقية بين شطرات الألفـــاظ بذكـــاء وحرفية فائقة في الأداء للمحافظة على الخط الغنائي والأداء التعبيري.

– رأى الانسيابية والحيوية في أدائه للتسلسلات اللحنية الصاعدة والهابطة متدرج من القوة (.F) إلى الليونة (.P) والتدرج بينهما فتمكـــن بذلـــك مـــن أداء النموذج بتكنيك وتعبير يخدم الموقف الدرامي.

– راعى إظهار الغنة في كلمات (نبني نبهم – بدلهم) وهذا ما اكتسبه مـــن التدرب العملي لقراءة القرآن الكريم في مستهل حياته. كما أعطى كـــل حـــرف حقه لخدمة النص الدرامي.

– استخدم في نهاية كل جملة أسلوب أداء مختلفا عن الأولـــى بأســـلوب الوصف بشكل تطريبي بعمل تردد صوتي (Trill) في كلمـــة (قلبـــي) للشـــكل الإيقاعي ( ) بخفة في الأداء (.P) والثانية في كلمة (نيهم) بتسلسل ســـلمي هابط مستخدما أسلوب الضغط (Accent) بقوة في الأداء (.F) ليدعم ويؤكد مدى استعداده للتضحية لتقوم أميرته وتشفى من المرض.

– التجانس في لون الصوت في الجملتين الأولى والثانية بالرغم من وجود بعض الاختلافات الطفيفة في أسلوب الأداء.

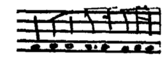
رابعاً: شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي لكارم محمود من خلال بعض الجمل الغنائية من أوبريت (البيرق النبوي).

عناصر التحليل :

نوع القالب: مشهد غنائي (يا عار الرجال)

تأليف: عبد الفتاح مصطفى / **تلحين:** أحمد صدقي / **الميزان:** 4/4

الأشكال الإيقاعية التي يشتمل عليها اللحن :



المساحة الصوتية للنموذج :

النموذج الأول :

من م١ : م٧ من مقام (حجاز على الجهاركاه)

النص : هـــو كلامكـــم يـــرد هـــلاك
يقفـــل بـــاب يفتـــح شـــباك
أسعى يا عبد وأنـــا أســـعى معـــاك



- أجاد الانتقال بين مناطق الرنين المختلفة للنموذج فبدأ الغناء في المنطقة الحادة من رنين الرأس حتى درجة صول ♭ (جواب الصبا) بانفعال صـــادق، شديد اللهجة ثائراً من عدم تحمله خبر خطف (جميلة) محبوبته من بين الأهـــالي وهم مكتوفو الأيادي ثم تدرج بالهبوط إلى رنين المنطقة المتوسطة مـــع لمـــس

رنين الجبهة ثم الخيشوم والفم ووصولاً إلى رنين الصدر حتـى درجـة فـا (الجهاركاه) .وهنا ظهر ملمح واضح لصوته في هذه المنطقة هو طعم الأسـى والمرار من قلب حزين بائس مجروح مخذول مليء بالحسـرة مـن الموقـف الدرامي، وهذا يدل على مدى قدرته في الأداء وتطويع صوته بما يتناسب مـع المعنى وأنه يعبر في أدائه عن معنى الكلمة.

- استخدم في التسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة والتتابعات اللحنيـة أسلوب الضغط (Accent) بقوة في الأداء (.F) بنبرات حادة وعنيفة على كـل نبر من الألفاظ منصهراً من رد فعل الكورال الذي يمثل الأهالي السلبيين الذين لا حيلة لهم فنجح في تصوير الواقع المرير للمواطن المصري في ذلك الوقت.

- راعى المبالغة في الأداء بالتعبير من القوة (.FF) إلى القوة المتوسـطة (.M.F) ثم الليونة (.P) في نهاية النموذج لإبراز الحالة الدرامية للعمل.

- بالرغم من صياغة اللحن في بعض المقاطع في المنطقة الحادة إلا أنـه حافظ على التجانس الصوتي والدقة وعدم التطريب في أدائـه ليتناسـب مـع الموقف الدرامي.

- استطاع أن يؤدي المقاطع الطويلة بلا احتفاظ بـالنفس والتحكـم فـي إخراجه ودفعه بنسب حتى يحافظ على ترابط المعنى الدرامي.

النموذج الثاني :

من م١ : م٢٣ في مقام كرد الجهاركاه

النص : يا شوم الحكايـة يا شـوم الروايـة
يا عالم يـا نـاس هـو احنـا ولايـه
حـانطلع أعـادي وله نجيب أعـادي
بقى يجى الدخيـل يهجم على الدخيـل
والمصري عويـل مكتـوف الأيـادي
أرض وفيها ديـب انده ديـب غريـب

واللي يفوز يصيب على أهلي وبلادي

جايلك يا جميلة من فوق السيوف

ولوحدي هحارب وحاشق الصفوف

ولوحدي حاجيلك لو كانو آلوف

المساحة الصوتية :



– الملمح الواضح في أدائه لهذا النموذج استياؤه من الأهالي الذين لا يدركون مدى العار والذل والهوان الواقع عليهم من خطف النساء ونهب وسرقة في عصر المماليك فالنموذج يضفي ألوانا متباينة تعكس معاني الألفاظ.

– النموذج حافل بعبارات من مناطق رنين مختلفة، فاستخدم رنين المنطقة الحادة بأداء تأثر عاصف يحمل في طياته كل معاني الغضب للوضع المهين

والمرير بقوة في الأداء (.F) ثم التدرج إلى المنطقة المتوسطة من رنين الخيشوم والفم مع لمس رنين الجبهة في جملة (حانطلع أعادي وله نجيب أعادي) بقـوة متوسطة في الأداء (.M.F) مستنكراً موقف الأهالي السلبي.

– استخدم أسلوب أداء مختلف في م٧ : م٨ بعمل تلوين صوتـي، فقـام بترخيم وتفخيم النغمات في المنطقة المنخفضة من رنين الحلق والفم ، مع لمـس رنين الخيشوم بالضغط بعمق على الألفاظ في النطق وكأنه يحدث نفسه متسـائلاً ومتعجباً من الأوضاع التي انفردت على بلاده، والأداء جاء محكماً ودقيقاً معبراً عن المعنى الدرامي.

– راعى المبالغة في قوة صوته ليتناسب مع المعنى حيث أن أداؤه كـان تقريرا لواقع بصوت جلي له جرس حماسي مليء بالحدة معبر عن ما يجيـش بصدره واتخاذه قرار الثأر والنيل من العدو فاستخدم الضغوط القويـة (Accent) بقوة في الأداء (.F) قادم من القلب والعقل في كلمات (انده – جيلك – وشـق – لوحدي) وتعمد في أدائه استخدام أسلوب الإلقاء المنغم (Recitativo) مسـتغلاً النغمات المتكررة والمتجاورة ، ليسجد انفعالاته الصادقة التي تبوح بمصريتـه التي تجري في عروقه وكأنه يجأر ويهتف، ليحرك مشاعر ووجـدان الأهـالي للانطلاق والدفاع عن الوطن من الذل والعار والمهانة.

– استغل في (٣) علامة التحويل رى ♮ (دوكاه) لإضافة بعض التنويع البسيط كلمسات تطريبية مليئة بالحزن والأسى في كلمتي (يا عالم يا ناس) كأنـه يقول للأهالي أفيقوا من غفوتكم) وجاء أداؤه متدفقاً بحرارة الهائم والمتيم بحـب مصر.

– استخدم بحرفية أسلوب التزحلق (Portamento) بانسيابية في الأداء في كلمة عويل، في م (٩)، كلمة (الأيادي) في م (١٠) مترجماً صلابة الكلمات.

– تتدفق بحرفية فائقة عند تكراره لكلمة (ديب) في م (١٢) مرة أخرى أن يضيف بأدائه بعض التنويع بحليات بشكل مبالغ فيه في الأداء لإبـراز وتـأكيد المعنى.

- التحكم في عملية التنفس جاء بشكلين :

أ - في بعض الجمل اللحنية أخذ نفسا بنسب متساوية ومنطقية تتناسب مع تقطيع الشطرات اللفظية دون كسر الخط الغنائي لخدمة مضمون المعنى الدرامي.

ب- النفس المدعم لأداء النغمات الممتدة (Legato) مستعرضاً كيفية تحكمه فـي منطقة الحجاب الحاجز فجاء أداؤه بتكنيك عال أعطى له القوة لدفع الصوت لأماكن الرنين أثناء الغناء.

- كان أداؤه لأحرف المد بالياء والألف والواو غير ثقيل ولم يصدر مـن رنين الحلق بل رنين الخيشوم كما أعطى لكل كلمة اللون المناسب لها من تفخيم كما في كلمات (الدخيل - المصري - غريب - يصيب) والترقيق فـي كلمـة (أرضى) كما راعى إظهار الضغط عند أداؤه للمقاطع الطويلة والممددة.

النموذج الثالث :

من اناكروز م١ : م١١ في مقام كرد على الجهاركاه

النص :

كورال : يا حسن بس ساعة واحنا نروح جماعة

المؤدي: صبر الحر عار

كورال: بس نشيل سلاحنا ونوضب كفاحنا

المؤدي: قايد دمي نار

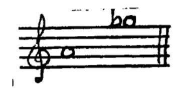
كورال: بس نشيل هدومنا ونرتب هجومنا

المؤدي: ما عدش اصطبار

ما عدش اصطبار



المساحة الصوتية لمؤدي فقط :



- أجاد في انصهاره وتفاعله مع الكورال بشكل حوار مغنـــي ومترجمـــاً المعنى النفسي للكلمات.

- أدى في م (٣، ٦) شكلين مختلفين على الأداء ليضفي ألوانـــاً متباينـــة تعكس معاني الألفاظ.

أ - فاستخدام أسلوب الضغط القـــوي (Accent) بقـــوة فـــي الأداء (F.) والضغط بعمق على بدايات كل حرف من الألفاظ من المنطقة الحادة من رنيـــن الرأس حاداً في انفعاله فجاء صوته كموج البحر الثائر مبالغاً في أدائه للنغمـــات الممتدة مستخدماً أسلوب الربط (Legato) لاستعراض إمكاناته مـــع الاحتفـــاظ بأكبر قدر بالنفس.

ب- استخدام أسلوب الضغط القوي أيضاً (Accent) في كلمة (دمي) بقوة في الأداء (F.) على أحرف (الدال - والميم) من نفس المنطقة مع إضافة بعـــض الابتكار والتلوين كحيلة زخرفية بحرفية ومبالغة في الأداء على النغمة الممتـــدة ليجسد بنبراته الحادة الموقف الدرامي الذي يدور باللحن بأداء ملـــيء بـــالثورة والثأر من العدو ورد الاعتبار.

- استخدم التسلسلات السليمة الصاعدة في نهاية اللحن بانسيابية ومرونـــة في الأداء محلقاً بصوته من رنين المنطقة المتوسطة من رنين الفـــم والخيشـــوم بالتسلسل السلّمي الصاعد إلى رنين المنطقة الحادة بقوة في الأداء (F.) مستخدماً الضغط القوي (Accent) في كلمتي (ما عدش اصتبـــار) بصـــوت دوى علـــى النغمة الممتدة ثم التدرج في الخفوت (Fed Out) وهذا يوضح مدى ما ينفرد بـــه كارم محمود بتشكيل أدائه وتطويعه بما يتناسب مع خدمة النص الدرامي.

خامساً: شرح وتحليل لأسلوب الأداء الغنائي لكارم محمود مـــن خـــلال بعض الجمل الغنائية من أبريت (ليلة من ألف ليلة).

عناصر التحليل :

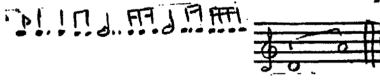
نوع القالب: دويتو «يا طلعة البدر »

تأليف: بيرم التونسي تلحين: أحمد صدقي

المقام الأساسي: كرد على البوسليك / الميزان $\frac{4}{4}$

الأشكال الإيقاعية التي يشتمل عليها النموذج

المساحة الصوتية :



النموذج الأول :

من م١ الضلع الثاني: م٦ الكروش الأول من الضلع الأول في جنس كـرد على البوسليك.

النص :

أحب روحي وغير روحي إية ينحب



– تميز أداء كارم محمود لهذا النموذج بالانسيابية والنعومـــة فـــي الأداء ليتناسب مع الحالة الرومانسية والحالمة التي تدور باللحن.

– تغلب على صعوبة أداء النغمات الغنائية الطويلة بأخذ نفس مدعم بذكاء وحرفية فائقة في الأداء للمحافظة على الخط الغنائي.

- راعى أداه للمد بالواو في كلمة (روحي) أن تكون رشيقة ومستديرة كما جاء المد بالياء في نفس الكلمة غير ثقيل ولم يصدر من الحق.

- راعي عدم المبالغة في قدوة الصوت ليتناسب مع المعنى فجاء أدائـــه ناعماً دائماً عذباً.

- الأداء جاء باستخدام رنين المنطقة المتوسطة من الفم والخيشـــوم مـــع لمس رنين الجبهة مستعرضاً التنقل بحرفية بين مناطق الرنين المختلفة.

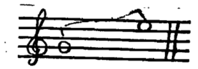
- استخدم أسلوب الربط (Legato) لأداء التسلسل السلمي الصاعد والـــهابط بانسيابية في الأداء.

- استخدم الضغط اللين (Accent) بنعومة في الأداء (.P) في كلمات (ليه ينحب) على جرف (الألف والنون) لإبراز المعنى.

سادساً: النموذج الثاني نفس اللحن (يا طلعة البدر)

من م١ : م٧ الكروش الأول من الضلع الأول في مقام عجم على الحسيني

المساحة الصوتية :



النص :

سجدت لله وأنا مصدق بسحر داود

من علمك تلعبي بالروح على الأوتار



- برع في تجسيده لكلمتي (سجدت لله) فأعطى الإحساس بالمناجاة والدعاء والرجاء لله.

- استخدم تتابع الثالثة الصاعد المتكررة أسلوبين من تقنيات الغناء الأولى بعمل ضغط (Accent) بقوة متوسطة في الأداء (M.F.) في كلمة (سجدت) لإبراز المعنى والثانية استخدم أسلوب التزحلق (Portamento) في كلمة (لله) بقوة متوسطة في الأداء (M.F.) لإعطاء اللون المناسب لتفخيم لفظة الجلالة (لله) مستخدماً أيضاً الضغط اللين (P.) على حرف (الهاء) في نفس الكلمة ليصدر شدة التأثر والخشوع.

- أجاد الانتقال بين مناطق الرنين المختلفة للنموذج فبدأ الغناء من رنين الخيشوم إلى رنين المنطقة الحادة من رنين الرأس بانفعال صادق وصوت جلي له رنين عذب ثم التدرج إلى رنين المنطقة المتوسطة من رنين الخيشوم والفم بنعومة وخفة فأعطى الدفء والإحساس بالمعنى للأداء.

- تدفق بحرفية فائقة في الأداء التعبيري باستخدامه القوة المتوسطة (M.F.) كل نبر بشكل مرن كما في كلمة (بالروح) لتأكيد وتقوية المعنى.

نتائج البحث :

بعد الانتهاء من الدراسة النظرية والتحليلية توصلت الباحثة إلى ما يأتي:

١- لون صوت كارم محمود من الناحية التصنيفية ينتمي إلى «التنور الخفيف Tenor Leggero» فهو يتمتع بصوت قوي صافي نقي سليم رنان تعدى الأوكتاف من الصوت الرضين «القرار» إلى الحاد «الجواب» وكان لتلك الصفات أكبر الأثر في تميزه في المسرح الغنائي والصور الغنائية لقدرته على الغناء بدون ميكرفون حيث تنافس الملحنون على صوته.

٢- كان صوت كارم محمود عجينة طيعة بين يديه يدرك كيف يشكلها ويسمو بها كما تميز صوته بالحنان والعذوبة والصدق المشحون بروح البيئة المصرية.

٣- احتفظ بصوته طوال نصف قرن من الغناء حيث التزم بالمحافظة على ما وهبه الله سبحانه وتعالى وذلك بعدم التدخين والنوم المبكر وهكذا ظلت أحباله الصوتية كما هي حتى أخر أيام حياته.

٤- اعتمد كارم محمود على ألحانه وعلى التراث وعلـى الأغنيـة الشعبية وقد أهلته أعماله للسينما والمسرح الغنائي أن يحتـل مكانـه مرموقة في عالم الغناء رفعته إلى مرتبة لم يصلها أحد من أقرانه من خلال أعماله التي تميزت بالأصالة والصدق.

٥- استطاع كارم محمود أن يغني من خـلال المسـرح الغنـائي والصور الغنائية ألواناً متعددة من الغناء واللـهجات فغنـى الشـعر الرصين والنثر والبدوى والخليجي والشعبي والشعر القديم والدويتـو والأغنية الوطنية والثورية.

٦- غناؤه للكثير من الأدوار الصعبة لكل من سيد درويـش – داود حسني وغيرهم أدى إلى ثقل موهبته الفنية وسرعان ما أصبـح لـه أسلوبه المميز بما يتوافق مع مساحته وإمكانياته الصوتية.

٧- ظهر في عصـر ملـئ بأسـاطين الغنـاء العربـي أمثـال «محمد عبد الوهاب – عبد الغنى السيد – محمد عبد المطلب – عبـد العزيز محمود – فريد الأطرش» ومع ذلك اسـتطاع أن تكـون لـه شخصيته وأسلوبه أدائه الخاص الذي يتوافق مع مساحة وإمكانياتـه الصوتية.

٨- صوته المصقول وأسلوبه في النطق والإلقاء ومراعاته لإعطـاء كل حرف حقه في المد والغنة والتفخيم والترقيق يرجع إلى خبرتـه التي اكتسبها في مستهل حياته من تجويد القرآن الكريم وفرق الإنشاد الديني.

٩- تقنيات وأساليب الغناء العربي استخدمها كارم محمود في معالجة التفـاصيل الفنية للأعمال الغنائية فكانت وراء تميزه في الأداء، والتقنيات كالآتي :

أ – استخدام التحكم في عملية التنفس بحرفية في أداء الجمل التي تحتـاج إلى النفس المدعم والنفس المنطقي دون كسر الخط الغنـائي لخدمـة مضمون المعنى الدرامي مستعرضاً كيفية تحكمه في منطقة الحجـاب الحاجز فكان أدائه بتكنيك عالي أعطى له القوة لدفع الصوت لأمـاكن الرنين المختلفة أثناء الغناء.

ب- الاستخدام السليم لمناطق الرنين أعطـى لصوتـه القـوة والعذوبـة والدفء والرخامة وقد تميز بأدائه في منطقة الجوابات لطبيعة صوتـه كالتينور خفيف "Tenor Leggero".

ج- القدرة على تلوين صوته بما يناسب المعنى فجاء أداؤه للأعمال الغنائية بألوان متباينة تعكس معاني الكلمات من القوة والحدة والجرس والحماس والأسى والمرار من جانب والأحاسيس المرهفة والحالمة والدافئة من جانب آخر وهذا يدل على مدى قدرته في الأداء وتطويع صوته بما يتناسب مع المعنى الدرامي.

د- المحافظة على الخط الغنائي بالرغم من وجود قفزات لحنية متعددة ما بين الحدة والغلظة.

هـ- اهتم ببدايات ونهايات الجمل الغنائية فأعطى للأعمال الغنائية الحيوية والمرونة في الأداء.

و- أجاد استخدام الأسلوب التطريبي والزخارف اللحنية المدونة مع إضافة بعض التنويعات الزخرفية على نغمات ممتدة وثابتة وهذا يدل على مدى قدرته علي التلوين والابتكار.

ز- النماذج مليئة بالحروف الحلقية «د -هـ- ع - ح - غ» وبالرغم من ذلك لم يسقط صوته في منطقة الزور.

ح- أجاد استخدام أسلوبي الضغط (Accent) - التزحلق (Portamento) بحرفية فائقة في الأداء لخدمة المواقف الدرامية.

١٠- دراسته الموسيقية انعكست على أسلوب أدائه في مدى سلامة النغمات والمقامات العربية وكذلك تمكنه بالحفاظ على اللحن الأساسي خلال التوزيع الأوركسترالي المتداخل أثناء الغناء وهذا يدل على تمتعه بمقدرة ذهنية فائقة.

١١- أدى كارم محمود جميع القوالب الغنائية العربية «موال - قصيدة - مونولوج - ديالوج - الأغنية الشعبية» من خلال أدائه في المسرح الغنائي والصور الغنائية.

١٢- أغانيه الوطنية تعتبر وثيقة تاريخية فنية، فقد تناولت كل المعاني الثورية والوطنية والشعبية والرومانسية.

١٣- كارم محمود يعد ظاهرة فنية لها طابعها الخاص يصعب تكراره فهو حالة جمالية نادرة استطاع أن يوظف صوته بكفاءة عالية في الأداء.

قائمـــة المراجـــع

أولاً: المراجع العربية :

١- عبد الحميد توفيق زكي، **المعاصرون من رواد الموسيقى العربية**، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٢- محمد قابيل، **موسوعة الغناء في القرن العشرين**، الهيئة المصرية العامـــة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- نبيل شورة ، **قراءات في تاريخ الموسيقى العربية**، القاهر، ٢٠٠٢.

ثانياً: المجلات والدوريات :

٤- مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية التاسع، نشرة تصدرهـــا دار الأوبـــرا المصرية، وزارة الثقافة، العدد ١-١ نوفمبر ٢٠٠٠م.

٥- أوراق خاصة لنجل الفنان «كارم محمود» السفير محمود كـــارم محمـــود ٢٠٠٢.

ثالثاً: الرسائل العلمية :

٦- حنان زعفراني، **المسرح الغنائي المصري من عهد سلامة حجازي إلـــى الآن**، بحث غير منشورة كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القـــاهرة، ١٩٧٥.

٧- هدى أحمد، **دراسة تحليلية مقارنة بين الأوبريت العربية والمعربة**، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنـــون، القاهرة، ١٩٩٦.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدى

ملخص



دراسة سنكرونية للغة الصحافة الفرنسية

د . شهيرة بدوى *

تتطور اللغة لتتواءم مع إحتياجتنا اليومية فينشأ واقع لغوى جديد أطلق عليه فرديناند دى سوسير «الواقع السنكرونى».

حاولنا جاهدين فى هذه الدراسة السنكرونية استشفاف نظريات لغوية توجه نظر القارئ للتغيير الذى لحق بتركيبات الجمل وموضع علامات الوقف علاوة على المفردات اللغوية الجديدة التى أدخلها كبار الكتاب الصحفيين على لغة الصحافة الفرنسية. هذا التغيير الذى أصبح بمثابة واقع سنكرونى انسحب على اللغة الفرنسية ككل، وبذلك نشأت لغة جديدة ونشأ واقع لغوى جديد هو لغة القرن الحادى والعشرين. وينطبق هذا على جميع المجالات الأدبية.

وانتهت هذه الدراسة إلى أن فهم المقالات الافتتاحية مثلاً فى الصحافة الفرنسية يتطلب ثقافة واسعة لأنه بدون هذه الخلفية الثقافية لا يستطيع القارئ فك رموز إشارات الغمز واللمز التى تكثر فى هذه المقالات. والنتيجة النهائية التى توصلت إليها هذه الدراسة السنكرونية هى أن على القارئ حتى يتسنى له فهم عدد ما من الصحف الصادرة فى عام ٢٠٠٣ - أن يلم بما جاء فيما سبق من أعداد إذ عليه معاصرة هذا التغيير الذى يتحدد على مدى سنوات.

* مدرس الأدب الفرنسى ، بكلية الدراسات الإنسانية، بجامعة الأزهر.

Alain Genestar

Philippe Labro

Bernard –Henri lévy

Laurence Masurel

Christine Ockrent

Plantu

Alain Spira

Le Point

François Dufay

Etienne Gernelle

Claude Imbert

Carl Meeus

Nicolas Jarraud

Bernard –Henri Lévy

Catherine Pégard

Hervé Ponchelet

Michel Rocard

L'Express

Claude Allègre

Jacques Attali

Philippe Coste

Jean-Pierre Dufreigne

Bernard Guetta

Vincent Hugueux

Denis Jeambar

Bernard Revel

Guiraud,P.*La Stylistique* PUF.1967.

Hamon ,PI*ntroduction A l'Analyse Du Descriptif* Hachette 1981

Marchaud ,F.*Manuel De Linguistique Appliquée :La Norme Linguistique* .Delagrane .1975.

Manuel De Linguistique Appliquée :Les Analyses De La Langue .Delagrane 1975

Martinet André.*Synthase Générale* .Colin 1985

Grammaire Fonctionnelle du Français .Didier 1985

Swiggers ,P.*Mot ,Temps, Et Mode* Presses Universitaires De Lille.1986

Slama –Cazacu,T.,*Langage et Contexte* ,Mouton & Co ., Lhe Hague.,1961

Saussure ,Ferdinand de ., *Cours de Linguistique Générale* ,Payot ., Paris ., 1974

Index des Auteurs cités

Le Monde Diplomatique

Alain Gresch

Paul-Marie de La Gorce

Ignacio Ramonet

Dominique Vidal

Le nouvel Observateur

Jean Daniel

Jérôme Garcin

Françoise Giroud

Jacques Julliard

François Reynaert

Paris –Match

Bib.iographie

1-Corpus

Le Monde Diplomatique

LeNouvel Observateur

Le Point

L'Express

Paris-Match

Les citations sont extraites de numéros parus en 2001- 2002 2003 .

***Le Monde Diplomatique* (revue mensuelle)Janvier 2002 à Janvier 2003**

***Le Nouvel Observateur* No 1835 à2016**

***Le Point* No1425 à1607**

***L'Express* No2531 à2713**

***Paris Match* No 2643 à2823**

2-Ouvrages de Linguistique de Stylistique et de Grammaire

Bach ,E . *Introduction aux grammaires transformationnelles.* Colin .

Bedard ,E. *La norme Linguistique* .1983

Chareadeau,P. *Langage et Discours* .Hachette .1983

Chassans ,A.*Les textes littéraires généraux* .Hachette .1958.

Delareau,A.Kerleroux,F.*Problèmes et Exercices de Synthase Française* Colin.1985.

Dubuc ,R. *Manuel Pratique de Terminologie* .Linguatech .1978

Filliole , Ch.*Linguistique Française tome 1* .Hachette .1977

***Linguistique française tome 2* .Hachette 1978.**

Fuchs ,C.Initiation *Aux Problèmes De Linguistiques* .Hachette .1988

Galisson ,R.*Lexicologie Et Enseignement Des Langues* Hachette 1979

Guedj.M.*Cours pratique de linguistique synchronique* .Masson .1971

Ce qui nous amène à remarquer que, si l'argot, le verlan, naissent dans les banlieues, inventés surtout par les adolescents dans un esprit contestataire qui refuse de se plier aux canons de la langue consacrée par l'enseignement officiel, le langage de la presse écrite évolue d'une manière plus subtile mais plus sûre, manié par des professionnels armés d'un bagage culturel impressionnant dont témoigne les réminiscences qui sous-tendent leurs articles. De toute évidence leurs connaissances générales sont très vastes et, pour beaucoup d'entre eux, la géopolitique mondiale, voire la littérature ou d'autres disciplines n'ont pas de secret. Alors, ils se livrent, à la manière de Raymond Queneau, à des « exercices de style » qui cachent mal un travail d'écriture sérieux et faussement frivole. Ils nous font sourire parfois par telle expression empreinte d'humour, mais nous ne pouvons pas ne pas remarquer la somme de culture et le travail stylistique qui donnent en dernier ressort les articles souvent profonds, les analyses fouillées qui font la renommée des périodiques auxquels leur nom est attaché, parfois depuis de longues années. Soumise à leurs plumes [ou leur palette], la langue de la presse est à coup sûr entre de bonnes mains et exprime, souvent avec bonheur et en parfaite synchronie, la vitalité et la réalité du monde d'aujourd'hui. Il suffit de rappeler, pour terminer ce survol de la presse française, que ces rédacteurs des grands périodiques, à la fois témoins des transformations socio-culturelles de notre temps et moteurs des changements lexicaux et linguistiques qui en découlent, sont reconnus à leur juste valeur. Comme Angelo Rinaldi, pendant des années auteur d'une rubrique très remarquée dans *L'Express,* et qui a été élu il y trois ans à l'Académie française.

ses réflexions les plus savoureuses il les réserve à Nicolas Sarkozy et Arlette Laguiller :

> « Je l'ai connu quand il avait 22 ans, à une émission de la radio. Et, déjà il faisait terriblement vieux [...] Pour moi, il était sous Cellophane. Je ne savais pas que ça existait. Mais il est facile à dessiner. On dirait que tout a été tiré à la règle, le costard, les cheveux ... Cest le gars impeccable. Il pourrait être concierge dans un hôtel quatre étoiles. J'admire sincèrement les concier-
> ges dans les hôtels de luxe, ils sont tirés à quatre épingles, très dignes, ils sourient tout le temps, sont au courant d'un tas de choses ... Comme un mi- nistre de l'Intérieur. »

Pour la militante communiste :

> « J'ai du mal à trouver la femme. Si je la fais trop rapidement, on dirait Jack Lang avec un blouson ou une robe à fleurs. »

Au terme de cette rapide étude de la langue de la presse contemporaine prise comme exemple de la réalité synchronique du français tel qu'il est énoncé et écrit à l'heure actuelle, nous pouvons tirer quelques conclusions liées à la rapidité du rythme qui fait bouger cette langue, bousculant à la fois le lexique et les constructions syntaxiques et stylistiques.

Certes, nombre de ces changements ne passeront pas tous dans les pages des dictionnaires et des manuels de demain, et représentent des modes qui risquent de disparaître avec le vieillissement des générations qui les ont mises en circulation. Certianes trouvailles sont heureuses et appelées probablement à survivre, d'autres ne seront peut-être considérées dans l'avenir que comme des scories à évacuer du langage journalistique et même du langage tout court.

dans votre organisme une réaction chimique irrépressible : Jean-Pierre Raf... Crac ! ça a marché, vous ronflez déjà.

Oui, je le sais bien, M.Raffarin, c'est la France d'en bâille [...] »

Jeux de mots, comparaisons inattendues, allusions littéraires font aussi partie de la panoplie des jeux de rhétorique dont le rôle est de faire passer le message journalistique fut-il des plus sérieux :

« Sa manière de diriger s'exerçait après coup [il s'agit de Lagardère]. Une fois le coup porté. » (*Paris-Match*)

« Aujourd'hui, c'est la sclérose sociale-étatiste qui fait de nous le seul grand pays occidental à renacler devant la réforme de l'Etat et le rempaillage de son panier percé. » (*L'Express*)

Une grande nouveauté de la langue de la presse française contemporaine, c'est d'avoir accordé un large espace aux dessinateurs caricaturistes, élevés au rang d'éditorialistes. Qu'il s'agisse de Wolinski, de Jacques Faizant, de Sempé ou de Plantu.. Car là, le mot, souvent caustique, complète le dessin et résume l'actualité d'une manière frappante, tout en ne se départissant pas d'un sourire complice à l'adresse des lecteurs. Et, comme pour souligner le statut de ces dessinateurs qui contribuent à la diffusion des périodiques qui les ont engagés, les rédactuers en chef leur donnent la parole ailleurs que dans les bulles de leurs caricatures. Ainsi pour Plantu qui livre à *Paris-Match* [il travaille, lui, pour *Le Monde*] son opinion sur les personnalités qu'il croque de son crayon sans pitié :

« Le bourreau parle de ses victimes »

Il commente, avec la même impertinence que ses collègues qui n'utilisent que la plume, ses dessins de Jacques et Bernadette Chirac, Jean-Pierre Raffarin, Jean-Pierre Chevènement, François Bayrou, mais

Pour sa part, Bruno Abescat dans *L'Express* file, à propos du conflit irakien, une métaphore empruntée au monde du spectacle :

> « Ces temps-ci, les économistes empruntent beaucoup au cinéma pour commenter la crise irakienne. Et si chacun y va de son scénario, tous sont unanimes sur un point : non, il ne s'agit pas d'un remake. Les lieux, les principaux acteurs sont identiques, mais la comparaison s'arrête là.
>
> L'environnement a changé. Les coûts et les retombées de cette nouvelle superproduction n'ont rien à voir. [...] La fin du film, si l'on ose dire : une guerre éclair ou un enlisement du conflit. Dans le premier scénario [...] Scénario catastrophe ? [...] Seule certitude : quelle que soit la tour- nure que prendront les événements, le monde de « l'après-Saddam »
>
> devra, à l'avenir, apprendre à tourner avec la crainte permanente de nou-veaux attentats terroristes. ».

François Reynaert, dans *Le Nouvel Obervateur*, veut-il se moquer gentiment du premier ministre et des promesses propres à endormir « la France d'en-bas », c'est tout un article presque qui est rédigé autour d'une métaphore centrée autour du sommeil :

« La France d'en bâille (sic) »

> « [...] il y a un seul [personnage], à droite, dont la redoutable straté- gie ne cesse de me fasciner, c'est M. Raffarin [...] Depuis mai vous avez tenté de suivre les unes après les autres les hallucinantes presta- tions télévisées du Premier ministre, le ronron sur les retraites, la tisa- ne sur la sécurité routière, le bromure sur la politique générale, assai- sonnés de quelques décoctions de camomille publicitaire qui lui tien-nent lieu de formule et, du coup, le simple fait de mentionner ce nom crée

« Si l'Empire redevenait romain, ce guerrier texan en serait le proconsul. Et, puisque les galères ne voguent plus aux confins du Golfe, Tommy Franks, conquérant promis au rôle de gouverneur de l' 'Irak libre', grand patron [...] des légions massées au Moyen-Orient, entre dans l'histoire à bord du jet mis à sa disposition. »

Quel sort prédire à ce général à l'issue des multiples batailles prévues ?

« On oubliait : Tommy Franks, futur proconsul de l'Empire, doit avant tout gagner ... sa guerre. »

Laurence Masurel, dans *Paris-Match,* consacre un article à Valéry Giscard d'Estaing où il salue « Le dernier mandarin d'Europe ». Poursuivant la métaphore, il décrit la « tortue chinoise à tête de dragon » que le président de la Commission devant préparer la future Constitution de l'Union des vingt-cinq pose sur sa table de travail « pour rester zen ».

Les métaphores sont rarement gratuites et charrient également avec elles leur lot de formules choc. Par exemple, à l'approche de l'été, Denis Jeambar intitule un éditorial de *L'Express* : « Vacance », au singulier. Un mot dont le sens s'éclairera au fil de l'article mais que, dès la première phrase, deux mots vont justifier :

« La France est aujourd'hui en arrêt maladie »

Poursuivant la métaphore :

« La crise d'identité qui la secoue ressemble à un paludisme : elle se manifeste par des accès de fièvre intermittents, mais qui tous tra- duisent une atteinte à l'idéal républicain, cette vision d'une collec- tivité [...] Tel est le mal qui ronge cette République. ».

« Après lui, le chaos ? Ou le vertige ? »

« Et si le monde était moins inintelligent et plus humain qu'il n'en a l'air ? »

(*Paris-Match*)

D'ailleurs, dans ce dernier exemple, l'interrogation est reprise au début des deux phrases suivantes :

« Et si la subtilité l'emportait finalement sur le simplisme ambiant ?

Et si entre les Etats-Unis et la France il y avait non pas une opposition mais une complémentarité, bien sûr intéressée, mais aussi amicale, fra- ternelle ? » (*Paris-Match*)

Sans compter que ces fausses interrogations font suite à un titre en apparence paradoxal :

« Grâce au 11 septembre » !

Une caractéristique de l'évolution de l'écriture de la presse contemporaine est l'usage fréquent de la métaphore filée. Le plus souvent elle ouvre et clôt l'article en question. En voici quelques exemples :

Un journaliste de *L'Express* livre sa lecture du développement éventuel des événements en Irak le 20 mars :

« Faisons un rêve oriental. [...] L'Irak de notre songe ne serait que la deuxième étape d'un vaste plan visant à propager l'idéal démocratique. »

Conclusion ?

[...] On peut rêver le fusil à la main.[puisque ce rêve pourrait bien tour- ner au cauchemar d'une guerre généralisée] »

Dans le même périodique, Philippe Coste choisit de filer avec le même humour, une autre métaphore :

> **Mais en termes de valeurs politiques.[...] Sans trop se faire d'illusions, chacun attend du pays le plus puissant de la Terre qu'il soit aussi une puissance éthique, champion du respect du droit et modèle de soumis- sion à la loi. Ou du moins qu'il ne tourne pas ostensiblement le dos aux grands principes de la morale politique. » (*Le Monde diplomatique*).**

Les libertés que prennent les journalistes avec la ponctuation, instaurant ainsi une nouvelle manière d'écrire, ne sont pas gratuites puisqu'elles ont une incidence sur le sens. Lorsque Vincent Hugueux écrit dans *L'Express* :

> **« Reste un débat, vivace outre-Atlantique. »**

la virgule placée après « débat » et séparant ce mot de l'épithète qui le qualifie fait pencher le centre de gravité de la phrase du côté du lieu où ce débat est engagé et souligne la nature de cette discussion : « vivace ». Enlevons la virgule et le message perd en intensité, ne traduit plus qu' à moitié le sentiment d'urgence qui en émane, élevant dans l'inconscient du lecteur ce « débat » au rang de « polémique ».

Un point peut aussi séparer deux expressions/mots servant d'attributs à un nom :

> **« Le oui de Saddam est un coup de bluff. Un traquenard. »**

Le point d'interrogation peut venir à point en titre ou en début de paragraphe, corsé souvent d'une allusion et parfois d'une opposition entre deux termes. Dans *L'Express :*

> **« Nouvel ordre [mondial] ou désordre nouveau ? »**
>
> **« Guerre juste ? guerre propre ? guerre sainte ? »**
>
> **« Oui, où en sommes-nous vraiment ? »**
>
> **« Scénario catastrophe ? »**

« Quitte à hérisser Ankara qui, jouant les protecteurs de la minorité turkmène, exige un 'droit de regard historique' sur la région. Et ac-cessoirement sur son pétrole. »

« La victoire offrirait à l'Occident l'occasion de mettre au pas certains alliés incertains. Et de ressusciter le processus de paix [...] » (*L'Express*)

La locution adverbiale «Au grand dépit de », destinée à modifier une idée contenue dans une phrase donnée, est placée en tête de la phrase suivante, l'adjectif « surtout », qui doit normalement qualifier un élément plus important parmi plusieurs, est lui aussi propulsé au début d'une phrase en rapport avec celle qui la précède, tandis que la phrase qui suit commence par « Ni », une conjonction de coordination censée unir en les distinguant des parties du discours, des membres de phrases:

« Déjà le Conseil National Irakien, alliance d'opposants en exil financée par Washington, s'engage à confier l'or noir national à un consortium di- rigé par ses parrains américains. Au grand dépit de la concurrence. Nul ne

néglige cet enjeu. Surtout pas le Texan George Bush ou son vice-président, Dick Cheney, l'un et l'autre venus de l'industrie pétrolière. Ni Condoleeza Rice qui a siégé, elle aussi au sein du conseil d'administration d'un géant des

hydrocarbures. » (*L'Express*)

Même liberté prise avec l'adverbe de négation « non », les conjonctions « ou », et « mais », surtout lorsque cette dernière sert à introduire une phrasse elliptique :

« L'ordre du monde s'en retrouve bouleversé. Non pas en termes de hiérarchie de la puissance. Celle de Washington demeurant incontestable.

« Passer outre contribuerait à discréditer le forum onusien. Et la super-puissance américaine verrait forcément son image ternie [...] » (*L'Express*)

« Tout porte à croire que l'Irak détient pour l'heure des centaines de tonnes de gax moutarde, de sarin et d'un neurotoxique, le VX, agent utilisé par ailleurs pour la production d'engrais et d'insecticides. Et qu'il a testé les techniques de dispersion et de vaporisation de ses gaz innervants. »

« Rudy Giuliani, maire émérite de New-York, chantait le refrain de Sinatra avec le gotha de Broadway pour remplir les salles de spec-tacle. Et Wall Street avait repris. » (*L'Express*)

« Par ailleurs, la 'légitime défense' suppose l'existence d'une agres-sion armée préalable, que l'Irak n'a pas commise. Et la notion de « lé-gitime défense préventive » n'est pas admise en droit international. »

« C'est parce que aucun argument vérifiable ne semble fonder cette guerre que tant de citoyens se mobilisent partout contre elle. Et qu'il est impossi-ble de ne pas s'interroger sur les véritables motivations des Etats-Unis. »

« [...] Ces idéologues procèdent ainsi à la transformation des Etats-Unis en Etat militaire de nouveau type. Et renouent avec les ambitions de tous les empires » (*Le Monde diplomatique*)

« En désavouant la légalité internationale de la menace, en refusant pour l'instant l'idée même d'une nouvelle résolution de l'ONU l'au-torisant, Paris et Berlin placent la Grande-Bretagne dans une position catastrophique face à son opinion publique. Et la poussent irrémédia- blement dans le camp des unilatéralistes. » (*L'Express*)

« D'autres handicaps ont altéré la portée de la tâche accomplie. A com-mencer par la stratégie obstinée de dissimulation de Saddam. » *(L'Express)*

Ou bien le sujet est masqué. Au lecteur de le deviner, ce qui n'est pas difficile, mais l'astuce fait son effet de surprise et attire l'œil. Ainsi, un article de *L'Express* qui a pour titre « L'Irak au ban de nations » commence par cette phrase :

« Sur le papier, elle est jouée d'avance. »

Et les phrases suivantes continuent à faire mine d'ignorer le sujet :

« Maîtrise du ciel, reconnaissance, transmissions, force de frappe, pré- cisions des bombardements à guidage laser ou satellitaire : la suprématie américaine ne fait guère de doute. »

C'était donc qui elle ? La guerre bien sûr, *cela va sans dire*, et pour cette fois Vincent Hugeux applique cet adage à la lettre !

Un procédé de plus en plus à la mode dans cette écriture consiste, non seulement à écourter certaines phrases comme nous l'avons vu, mais à séparer les propositions principles de leurs subordonnées par des points. élevant ces dernières en quelque sorte au rang de principales qui commencent bizarrement le plus souvent par des pronoms relatifs :

« Les 'amis de l'Irak' savent que leur opposition ne fléchirait pas la volonté des Etats-Unis. Lesquels détiennent de solides moyens de pression. »

Dans la presse française d'aujourd'hui, il est de bon ton de jouer avec la conjonction de coordination « et » qui, nous disent les grammariens, est destinée à relier les parties du discours, les propositions ayant les mêmes fonctions ou rôles, à exprimer une liaison, un rapprochement. Très souvent nous la voyons commencer des phrases :

Nous pourrions multiplier les exemples de ces phrases hachées, brèves, intercalées entre d'autres où le mouvement oratoire est plus ample, procédé qui les fait ressortir, et souligne la pensée, mise ainsi en quelque sorte en exergue, de celui qui signe l'article.

Un autre procédé consiste à faire violence à la structure « logique » de la phrase telle que l'enseignent les grammariens. En découpant à dessein en plusieurs segments certaines phrases, ces journalistes « nouvelle vague » souvent ne les rendent pas seulement elliptiques, très courtes et, à la limite monosylllabiques, ils prennent des libertés calculées avec l'ordre des principales et des subordonnées. Il y a celles à qui manqent volontairement verbe, complément et éventuellement conjonction de coordination pour les rendre plus percutantes :

> **« Volte-face de Saddam Hussein, fin de non-recevoir américaine. Marchandages dans les coulisses du Conseil de sécurité, ultimatums et prophéties apocalyptiques. » *(L'Express)***

C'est seulement après avoir ainsi piqué au vif la curiosité du lecteur que deux longues phrases « normales » viennent éclairer les précédentes et leur servir de repoussoir :

> **« La période est propice au simplisme, à la propagande, aux outrances, aux fantasmes. De l'arsenal irakien à l'efficacité des inspections, du fac- teur pétrolier aux convulsions régionales, de l'issue militaire aux énigmes de l'après-Saddam, le moment paraît venu de démêler, en dix thèmes, l'écheveau des arguments, de clarifier les enjeux visibles et cachés, de faire, si possible, la part des certitudes, des hypothèses et des calculs. »**

Certaines n'ont pas de sujet :

> « Tommy Franks, 57 ans, général bardé de médailles, est satisfait : c'est sa méthode qui sera employée contre le rais de Bagdad. S'il l'emporte, il devra administrer lui-même l'Irak. Rude tâche. [...] [Faisant allusion aux tensions entre Donald Rumsfeld et Tommy Franks] Entre le ministre et son grognard, la guerre s'est achevée. Il leur reste à commencer l'autre. La vraie. »

Faut-il faire la guerre ?

> « La panoplie (des armes de Saddam Hussein) décrite ici suffirait à justifier une attaque préventive. Le temps presse. »

Mais les arguments contre une éventuelle frappe ne manquent pas :

> « Frapper, c'est précipiter la mise à exécution de ladite menace. Depuis Halabja, Saddam Hussein s'abstient d'employer son armement chimique et bactériologique. Même aux abois. ».

Ces phrases laconiques et même monosyllabiques – « Soit », « C'est clair » (*L'Express*) sont précédées souvent par de longues tirades qui leur servent de tremplin :

> « William Matser jongle avec l'argent. Sans doute trop, car ce lieu- tenant-colonel néerlandais, consseiller du secrétaire général de l'OTAN, George Robertson, est dans de sales draps. Et n'est pas le seul. »

Alain Minc publie au éditions du Seuil *Le fracas du monde, le journal du nouveau siècle, année 2001* et Gilles Martin-Chauffier l'analyse dans sa chronique des livres de *Paris-Match* :

> « ...Il nous explique tout. Et en bon français . [...] Il n'a pas seulement de l'estomac. Il a de bons yeux. Rien ne lui échappe. [...] Trêve d'ironie. [...] Il fallait y penser. Alain Minc l'a noté. »

Françoise Giroud, comme l'écrit encore Philippe Labro « a réussi [...] à inventer et affirmer un style, une marque, une patte, une griffe. » :

Dans *Le Nouvel Observateur* – dit aussi *Le Nouvel Obs.* ! – du 5-11 décembre 2002 on peut lire dans la chronique que Françoise Giroud tient sur la télévision :

« Le Panthéon est un lieu sinistre où se trouvent bon nombre de dépouilles dont le nom ne vous dit rien. »

Voilà pour l'attaque. Puis elle poursuit :

> **« Mais il y a aussi Voltaire et les Curie et Hugo et Jean Moulin. Alexandre Dumas le métis, ce joyeux compagnon de notre jeunesse, s'y retrouve donc en bonne compagnie. Pour l'y introduire, le président de la République s'était dérangé. <u>Discours excellent, Alain Decaux aussi</u> . »**

Jean Daniel, l'éditorialiste du *Nouvel Observateur,* et l'un des vétérans de cette génération de journalistes, n'écrit pas autrement. Une semaine avant l'entrée des troupes de la coalition américano-britannique en Irak il s'exprime :

> **« [...] Les horreurs du régime de Saddam Hussein et du parti Baas ayant été ce que l'on nous confirme, aurait-il fallu prendre la parti de la guerre ?**
>
> **Réponse : il fallait absolument montrer qu'on était prêt à la faire. <u>Mais pas</u> <u>n'importe laquelle</u>. <u>Pas n'importe comment</u>. <u>Pas celle de Bush</u>. »**
>
> **« Sur le plan de la résistance à l'hégémonie, la France n'a donc rien à se reprocher. <u>Au contraire</u>. <u>Nous l'avons dit</u>. »**

Le même jour, Philippe Coste écrit dans *L'Express* :

Il fut militant, engagé, frondeur, au service de plusieurs causes, plusieurs hommes, et non des moindres. Mendès-France en tête de liste. Le pouvoir au bout du stylo. Le pouvoir grâce au stylo. Car ce fut, aussi, une femme de pouvoir. Une self-made-woman.[1] [...] Au fil des décennies, elle était devenue un sujet de respect, parfois de crainte, toujours de curiosité. Une tsarine, une diva. »

Christine Ockrent ne manque pas cette occasion de saluer celle qui lui enseigna la nouvelle façon de s'exprimer dans la presse écrite, remarquant que – au sens propre cette fois – lors de l'accident qui provoqua son décès, la « chute » avait précédé « l'attaque » :

« Elle aura donc réussi son ultime défi : maîtriser sa mort comme elle avait voulu gouverner sa vie. Librement, activement, avec entêtement, seule. [...] Les panégyriques prolifèrent. Francoise sûrement n'en est pas mécontente : elle ne détestait pas les honneurs. Au contraire. [...] Elle savait se tenir, Fran- çoise. Pas de familiarité, aucune confidence. ».

Et la « chute », que Christine Ockrent amène avec maestria n'aurait certes pas déplu à l'intéressée :

« Françoise Giroud n'aimait pas larmoyer, ni sur elle-même, ni sur les autres.

Alors ne pleurons pas.

Saluons, bien bas. »

A la lecture des « feuilles » qu'elle remit au *Nouvel Observateur* jusque un mois avant sa disparition, il est facile de se rendre compte que

[1] Remarquons au passage le néologisme puisque « self-made-man » n'existe encore dans le dictionnaire qu'au masculin *Le Nouveau Petit Robert*

> poser sur sa tête. Et il a un sourire à la fois enfantin et fort, désarmé et conquérant. »

A la suite de la disparition de Françoise Giroud, Alain Genestar lui consacre un éditorial ciselé de main de maître, mais où apparaissent toutes les tendances de cette nouvelle manière d'écrire. D'abord le titre choc, en apparence insolite mais qui, au fil de la lecture sera vite décodé : « Françoise Giroud, un sourire chez les hommes ». Puis c'est 'l'attaque' – pour reprendre un mot du jargon de ces professionnels –, les premières phrases de l'article qu'il lui consacre :

> « Elle n'avait pas le compliment facile. Mais aimait en recevoir. [...] Fran-çoise Giroud avait pour religion le journalisme – « le plus beau métier du monde », disait-elle –, qu'elle exerçait avec élégance et la volupté d'une fem-me si amoureuse du pouvoir qu'elle feignait de le mépriser, le mettant, comme
> un amant, à ses genoux. Et à son service. [...] Elle était femme parmi les hom-mes qu'elle bravait. Et surpassait. ».

Dans le même numéro de *Paris-Match* qui lui réserve un large espace, Philippe Labro recourt aux mêmes effets d'un style, par moments, volontairement haché :

> « La dame était complexe, difficile, compliquée, peu ductile, elle avait toujours refusé d'appeler Prouvost « patron », ce qui étonnait le milliar- daire inventeur de Paris-Match, mais ce qui lui avait fait vite et tôt remar- quer cette « petite brune » pas commode, si talentueuse. Si travailleuse.
> Si industrieuse. Si fréquentable. ».
>
> « Son journalisme était tout sauf « objectif », tout sauf « à l'américaine ».

L'évolution syntaxique et stylistique

Si les rédacteurs de la presse française à compter du dernier tiers du XXème siècle ont, sans le claironner expressément, « mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire », il en va de même de la syntaxe, des formes rhétoriques et de l'usage de la ponctuation.

Ce qui frappe de prime abord c'est le laconisme de certaines phrases, essaimées avec un art consommé dans tout article de la presse écrite qui se respecte, fut-il publié dans un quotidien, un hebdomadaire ou un mensuel. Ces phrases courtes, elliptiques – voire réduites à un ou deux mots – insérées parmi d'autres beaucoup plus développées, soulignent la pensée de l'auteur, retiennent le regard du lecteur et l'obligent à une réflexion plus aiguisée, une façon insidieuse de les donner à lire comme si elles étaient soulignées ou imprimées en caractères italiques :

> **« Qui aurait pu croire qu'en France on caillasserait[1] un car scolaire trans- portant les élèves d'une école juive un demi-siècle après la Shoah ? Sans**
> **dramatiser, il faut être lucide et prendre la mesure des tensions réelles qui**
> **éclatent sous nos yeux. Les bonnes paroles ne suffiront pas. Le principe de**
> **réalité s'impose. Des choix aussi. ». (*L'Express*)**

Notons le decrescendo : dans cette citation, les phrases comportent successivement 22, 18, 6, 5 et 3 mots.

Dans *Paris-Match*, Bernard-Henri Lévy écrit au lendemain de la mort de Jean-Luc Lagardère :

> **« La photo de Jean-Luc que je préfère. Il est chez Betty [sa femme]. Assis. Dans le soleil. Un tout petit oiseau vient de se**

---

(1) Remarquons au passage l'emploi de ce verbe forgé de toutes pièces sur un terme familier « caillasse » qui signifie « pierraille », « cailloux » *Le Nouveau Petit Robert*

« Oui, où en sommes-nous vraiment ? Peut-être tout simplement là où l'homme a toujours été, au milieu du fleuve Temps, luttant contre les flots pour rester debout, chevauchant la monture de la vie qui, selon l'éternel Shakespeare, 'saute plus loin qu'elle ne veut, et tombe ailleurs qu'où elle voulait'. »

Récemment d'ailleurs *Le Point* a introduit une nouvelle rubrique propre à accrocher l'œil du lecteur, intitulée « Le chiffre ». Pour qui tourne la page d'un numéro récent, le chiffre en caractères gras qui lui saute aux yeux est : « 1 milliard d'euros ». Alors, il ne peut faire autrement que de poursuivre pour voir à quoi est destinée cette somme !

Un autre exemple de titres choc :

« Un soleil s'est levé à l'Est » !

Souvent ces titres provocateurs sont aussi allusifs et enrichis de jeux de mots :

« Rêver d'une Corse sans plastique et sans plastic »[Nettoyer les plages et éradiquer le terrorisme]

« La fleur du mal »

« Viva la muerte ! »

« Non, no, niet, nej ... »

« Bush m'a dit qu'on allait gagner. Dieu m'a dit quand. Mais c'est top secret »

« La camisole de farce »

« Irak, l'enfer du paradis »

« Vous avez dit compétitivité ? »

« Des lions et des hommes » [parodie du titre de Steinbeck , « Des souris et des hommes »]

« Nouvel ordre ou désordre nouveau ? »

« Après lui, le chaos ? Ou le vertige ? »

escaliers du bord. Les croques les commissaires de bord. Ils sont près de leurs sous. Les croquettes version féminine des croques. » (*Paris-Match*)

Au détour d'une paragraphe, parfois au beau milieu de l'exposé d'une idée, mais le plus souvent au début et à la fin d'un article [« attaque » et « chute » obligent !] les formules choc, les jeux de mots, sont devenues la norme plutôt que l'exception :

« Après avoir puni le public qui travaille[allusion aux grèves de la SNCF et des transports en commun], la CGT gribouille punit le public qui se distrait. La « totale », quoi ! Salut l'artiste ! » (Claude Imbert dans *Le Point*)

« Le droit n'est pas intelligent » (Alain Genestar dans *Paris-Match*)

« Mais c'est donc un privilège exorbitant et d'un autre temps qui va dé-faire ce que la justice n'aurait pas dû faire. » (*Ibid*)

Détournant avec bonheur une expression d'ailleurs à la mode, Jean Daniel intitule son éditorial du *Nouvel Observateur* qui paraît juste avant l'invasion de l'Irak :

« Je persiste et je signe » !

Hervé Ponchelet annonce :

« Les sourciers de la planète Mars » ! (*Le Point*)

Tandis que Vincent Hugeux commence un article par deux petites phrases énigmatiques dont il faut chercher le sens au fur et à mesure de la démonstration :

« Enjeu crucial. Question piégée. » (*L'Express*)

Et que Denis Jeambar dans *Le Point*, après avoir évoqué Kant et Alexis de Tocqueville, choisit pour sa « chute » une comparaison imagée qui débouche sur la citation d'un vers de *Macbeth* :

explique *Le Nouveau Petit Robert* – car il ne faut surtout pas oublier de l'avoir à portée de la main – sont, « dans le Saint Empire, [les] commandants d'une ville ou d'une citadelle. Et « coruscant » veut dire brillant, éclatant [il s'agit de Berlusconi]. Alors que « enquillée » pour qualifier la réforme des retraites est un adjectif que même *Le petit Larousse illustré 2000* n'a pas (encore ?) intégré. Peut-être faudra-t-il, si la tendance s'affirme et s'amplifie s'armer dorénavant de la dernière édition du *Littré* ! Le même éditorialiste, fort de sa notoriété, s'arroge le droit d'écrire : « la sclérose sociale-étatiste », alors pourquoi Catherine Pégard – tout aussi connue – se priverait-elle d'inventer « une vision 'droit-de-l'hommiste' » ?! Pourquoi cet autre journaliste, de *L'Express* cette fois, utiliserait-il « hommes de main » ou « sbires » lorsqu'il peut nous obliger à recourir au dictionnaire pour apprendre que « nervis » signifie à peu près la même chose, le chic du mot vieilli mais dépoussiéré en plus ?! Et Etienne Gernelle invente « déringardiser », sur l'adjectif « ringard » [qui, lui, est couramment employé pour dire « vieillot, « ridicule », « démodé »], et « cultureux ». Il ne se gêne même pas pour introduire dans son texte une expression latine, « vulgum pecus », que monsieur-tout-le-monde aurait de la peine à décoder à moins de comprendre à peu près en s'aidant du contexte puisque « vulgum pecus » est opposé justement à « cultureux ». Puis, en vérifiant dans le *Larousse,* il s'avère que cette expression désigne « la multitude ignorante », le commun des mortels !

Pour décrire le « Charles –de-Gaulle, dernier né des porte-avions français, Jean-Pierre Biot s'amuse à nous initier à l'argot des marins :

> « Le chien jaune celui qui aboie les ordres sur le pont. La nounou l'avion ravitailleur en carburant. Le bidel le capitaine d'armes du nom d'un dresseur de fauves célèbre. Les échappées les

durant le premier mandat de Jacques Chirac) et, ces jours-ci, de « Sarko ». Si l'adjectif « chiraquien » est tout à fait dans la droite ligne de « gaulliste » et « pompidolien », ce qui est nouveau et teinté d'insolence – puisque les journalistes aujourd'hui se croient tout permis, ou presque – c'est « la chiraquie » (*L'Express*), un monde fait de complicités politiques et de renvois d'ascenseur !

Mais il y aussi des néologismes que beaucoup seraient en peine de saisir : va encore pour « cégétiste », militant de la Confédération Générale du Travail, mais « mendésiste », adepte de la doctrine politique de Mendès-France (*Le Point*), pose certainement problème, tout autant que « fabiusiens » et « strauss-khaniens », forgés sur Laurent Fabius et Dominique Strauss-Khan. Et même « néo-reaganiens » [allusion à Ronald Reagan].

Les mots et tournures employés par la presse française de ces dernières décennies imposent aux lecteurs des principaux périodiques ce nous appellerions un devoir de culture. Car il n'est pas donné au premier venu de comprendre des titres lourds d'allusions comme : « Gare au Stalingrad mésopotamine » (*L'Express*), « La jacquerie des assistés » (*Le point*) ! Ou des expressions comme « retour sur investissement », « la monarchie wahhabite »(*L'Express*), « Washington relègue le 'Machin' [expression dédaigneuse du Général de Gaulle pour parler de l'ONU] [...] soumis à ce dilemme au rang de chambre d'enregistrement. », « grand connetable », « un 'tiers-état culturel' », « plan de croissance keynésien », « les tontons flingueurs et plastiqueurs » (*Le Point*). « Burgraves », « coruscant » écrit le plus calmement du monde Claude Imbert dans un éditorial du *Point*. A nous de chercher et de découvrir qu'il vient de remettre en circulation deux mots vieillis : les burgraves [il s'agit de Rocard, Mauroy, Delors,]

> Le raccourcissement du mandat pré-sidentiel de sept à cinq ans donne, il est vrai, le sentiment que ce contrat de mariage à durée déterminée entre le président et le peuple est à la fois moins important et moins étouffant qu'auparavant. Il crée, en quelque sorte, un vote diététique : le quiqennat , c'est le yaourt allégé élyséen. »

Lorsqu'un journaliste décide de mettre en circulation un terme anglais (« les boys » [variante de « G.I », pour désigner les soldats américains] devront agir promptement »), il ne se prive pas d'en donner parfois simultanément la traduction – « armer des 'bombes sales' ou 'dirty bombs' », « la stratégie du containment (endiguement) » – de l'assaisonner à la sauce française, de l'amputer, de lui adjoindre suffixe ou préfixe pour étendre ses possibilités d'utilisation : c'est le cas de « look » qui produit « louké(e) » et « relooker », de « glamour » que, non contents d'employer uniquement comme le substantif qu'il est en anglais, les journalistes français utilisent en apposition, le transformant ainsi en adjectif (« le style glamour »), et même forgeant carrément « glamoureux ». Le français adopte « foot », mais invente « footeux » (*Le Nouvel Observateur*) et « footbalistique » (*L'express*). Si le mot verlan « beur » -- pour désigner les jeunes Maghrébins nés en France de parents immigrés – est déjà connu et usité, *Le Nouvel Observateur* invente le féminin « beurette ». Et un nombre grandissant d'adjectifs sont créés au fur et à mesure que leur utilité pour la formulation d'une idée ou d'une notion s'impose : « [...] Scowcroft ne croit nullement à la liaison talibano-baasiste. ». Même principe avec les noms propres, souvent pour rappeler à l'ordre, avec plus ou moins d'impertinence, les hommes en place : on parle alors de « raffarinades », des « jupettes » (ces femmes ministres nommées puis vite limogées par Alain Juppé

Lorsque l'occasion (et la tentation) se présentent, c'est un néologisme qui apparaît, avec comme mérite supplémentaire de drainer avec lui, grâce à un jeu de mots, une opposition saisissante : les candidats à la présidentielle font-ils assaut de promesses dignes d'un Etat-providence ? «[...] nous vivons une providentielle. » (*Paris-Match*) Et, pour que le commentaire soit encore plus irrévérencieux, l'article poursuit sur sa lancée en décidant que la « campagne électorale [s'est] transformée en chapeau à lapins. ».

Les tournures et les comparaisons innatendues, les oppositions frappantes sont monnaie courante et pas seulement dans un périodique comme *Paris-Match* dont le mot d'ordre reste d'atteindre ses lecteurs par « Le poids des mots et le choc des images ». La couverture de ce magazine, juste avant la seconde guerre du Golfe, est un cliché qui représente, côte à côte, Jacques Chirac et son ministre des affaires étrangères, avec pour titre : « Les guerriers de la paix ». Et le directeur de cabinet de l'hôte du Quai d'Orsay, comparant les deux hommes : « Une Rolls avec un moteur de Mercedes, du vrai solide. », tandis qu'Alain Genestar dans l'éditorial du même numéro juge que « L'ONU applaudit Dominique de Villepin pour sa déclaration d'amour à la paix ».

Prenons l'éditorial de Denis Jeambar dans *l'Express* d'avril 2002 : un mot familier voisine avec un autre vieilli, un adjectif insolite et une comparaison empruntée à la réalité socio-professionnelle cohabitent avec une métaphore originale. Cela donne :

> **« Au terme d'une campagne élyséenne brouillonne, marquée par la myo-pie de ses acteurs, plus préoccupés de cuisiner une petite tambouille élec-torale que de nous dire la vérité, l'essentiel finit par disparaître.[...] L'aria de la politique modeste est à la mode.**

ou à l'arabe comme « souk » ou « smala »). Comme le constate *Le Nouveau Petit Robert*,

> **« La modernité pénètre la langue dans toute son épaisseur : les mots certes,mais aussi les significations, les contextes d'emploi, les locutions, et les allusions qui sont les témoins et les signaux de notre temps. »[1]**

Le plus souvent, ce sont des vocables français pur jus, mais détournés métaphoriquement de leur champ lexical ordinaire, commercial par exemple :

> **« L'élégance et le charme de Dominique de Villepin, dans un pays [les Etats-Unis] où la bonne allure d'un politique est une forte plus-value[2], »*(Paris-Match)*,**

> **« Le thématique, le sectoriel et le catégoriel sont devenus les ressorts**
>
> **principaux de discours conçus comme des produits marketing. »**

***(L'Express)*,**

administratif :

> **« Quant à Michèle Alliot-Marie, le ministre de la Défense, elle a aussi été 'réquisitionnée'. » *(Paris-Match)*,**

sécuritaire :

> **« [Les collaborateurs politiques du président de la république constituent]**
>
> **« sa garde rapprochée »*(Paris-Match)*,**

technique :

> **« Rien n'est laissé au hasard [pour étayer la position de la France sur l'Irak], tout est calculé, millimétré. ».*(Paris-Match)*.**

---

(1) Préface, p.IX

(2) A partir de maintenant, nous soulignons les termes, locutions ou énoncés représentatifs des caractérisques de l'écriture journalistique moderne.

Voilà encore une nouvelle mode lancée par les journalistes connus : employer à l'écrit les abréviations dont le langage oral est truffé. « Diplo », mais aussi, à propos de Dominique de Villepin, son « panache d'aristo ». Les mêmes éditorialistes n'hésitent d'ailleurs pas à écrire, quand le contexte s'y prête, « porno », « toxico », « écolo », « perso », « mélo », « pro », « amphis », « intellos de gauche », « accent prolo »[pour prolétaire], « intox » ou, avec plus de hardiesse, « caf'conc' » pour café-concert, « compils » [pour compilations], « boîtes de prod' » pour sociétés de production télévisuelles ou cinématographiques et « Raff' » pour Jean-Pierre Raffarin ! Même Michel Rocard publiant un article dans *Le Point,* ne se gêne pas pour écrire :

> **« Nos militants, parce qu'on ne leur donne pas cette culture du passé,vibrent toujours aux symboles :'Y a qu'à', 'faut qu'on', sans penser aux lendemains où nous reviendrons au pouvoir. »**

Les mots familiers employés pour faire sourire et servir de repoussoir au langage sérieux des analyses géopolitques (« se rabibocher », une « tonalité un tantinet critique », « Le général est aujourd'hui un incurable papa gateau, grand-père dévoué des deux marmots de sa fille Jacky ») viennent corser l'effet de ces abréviations. Troncations qui perdureront ou seront rejetées dans l'avenir, mais qui, pour le moment, sont à la mode et donnent une fraîcheur particulière, une saveur faussement populaire à leur style, brisent la glace qui sépare le journaliste chevronné et rompu aux effets de rhétorique du public des lecteurs qui croient, en toute innocence, y reconnaître leur parler.

La nouveauté du vocabulaire employé ne réside pas uniquement dans l'adoption d'anglicismes ou d'autres termes étrangers (empruntés au russe par exemple comme « nomenclatura », « diktat », « apparatchik »,

campagne présidentielle bat-elle son plein au printemps 2002, un titre fait la une :

« Jospin et les 'premiers ministrables' » *(L'Express)*

L'un des candidats a-t-il les aptitudes – ou l'ambition – qui feraient de lui un premier ministre acceptable ? Il devient « matignonnable ». Et comme la presse vise à la fois la rapidité et le trait qui marquent les esprits, un homme politique, une personnalité connue, se voient vite dotés de leur sigle personnalisé : Valéry Giscard d'Estaing devient VGE (et récemment son fils LGE), Dominique Strauss-Khan DSK, Jean-Jacques Servan-Schreiber, JJSS, Patrick Poivre d'Arvor, PPDA, Bernard-Henri Lévy, BHL, etc. Qui aurait pensé au siècle dernier, parlant de Jean-Jacques Rousseau, se référer à lui en tant que JJR ? Mais aussi la presse écrite telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existait pas ! Celle qui se permet des sigles employés même comme adjectifs : telle jeune femme distinguée et de bonne famille est qulifiée de B.C.B.G. Est-ce là l'acronyme d'un grand magasin ? Non, c'est juste qu'elle fait « Bon Chic Bon Genre ».

***Le Matin de Paris* ayant inventé le substantif « va-t-en guerre », *Paris-Match* le reprend il y a quelques mois pour désigner ceux qui s'alignent sur la position des Etats-Unis vis-à-vis de l'Irak. Un conseiller du président de la République a-t-il pour tâche de préparer les sommets : il devient automatiquement le « sherpa » du chef de l'Etat, ce mot n'étant même pas mis entre guillements. Au lecteur, qui l'ignorerait, la charge de s'informer pour découvrir que ce nom d'un peuple montagnard du Népal a vite servi à désigner le guide ou porteur dans les régions de l'Himalaya qui aide les alpinistes désireux d'escalader l'Everest (un sommet, au sens propre cette fois). Le même président qui, « avant de partir pour Bruxelles ressouder l'Europe [...] réunit sa cellule diplo. »**

Nous avons donc choisi comme corpus, pour témoigner de la réalité synchronique du français d'aujourd'hui, quelques numéros de magazines où les plumes les plus prestigieuses de la presse française signent les éditoriaux et autres articles de fond. En partant d'une évidence : la presse, comme le soulignent encore ceux qui ont veillé à l'édition du *Nouveau Petit Robert*, « allant plus vite » que la littérature dans l'emploi spontané des mots et des sens nouveaux »[1]. Ce qui explique d'ailleurs le nombre important de citations dans ce dictionnaire empruntés à des quotidiens ou des hebdomadaires de renom. Pour notre part, nous avons choisis des textes pris surtout dans cinq périodiques : *L'Express, Le Point, Paris-Match, Le Nouvel Observateur* et *Le Monde diplomatique.* Quant à notre plan, nous traiterons d'abord de l'évolution lexicale pour nous pencher ensuite sur les nouvelles tournures syntaxiques, sans oublier, dans la foulée de ces transformations, les mutations dans l'usage de la ponctuation.

L'évolution lexicale : termes et tournures

Qu'il s'agisse, à titre d'exemples, de Jean Daniel ou de Françoise Giroud (*Le Nouvel Observateur*), de Denis Jeambar (*L'Express*), d'Alain Genestar (*Paris-Match*), d'Ignacio Ramonet (*Le Monde diplomatique)* ou de Claude Imbert (*Le Point)* , – car notre étude se veut surtout illustrative et ne prétend pas être exhaustive – ou d'écrivains ayant leur rubrique dans l'un ou l'autre de ces magazines (comme Philippe Labro ou Bernard-Henri Lévy), il ne fait pas de doute que leur écriture a contribué à faire entrer dans les mœurs linguistiques nombre d'expressions jusque là inusités ou simplement inexistantes. Ainsi, la

(1) *Ibid.*, p.XVII

[de préférence un *Robert*] on arrive quand même à s'en sortir ! Un effort qui n'était demandé à personne pendant la première moitié du siècle dernier, époque où il fallait tout au plus se familiariser avec les anglicismes ou les termes techniques qui s'infiltraient à un rythme assez lent dans le français. Depuis, ce rythme n'a cessé de s'accélérer et la langue – toutes les langues d'ailleurs, mais nous nous occupons pour le moment du français – s'est vue submergée par une marée de termes qui circulent dans l'oralité, et que la presse écrite s'est empressée d'adopter, voire souvent de multiplier, s'arrogeant de facto le droit non seulement de « naturaliser » les emprunts à d'autres langues, mais d'utiliser les néologismes scientifiques, les sigles au départ plus ou moins obscurs (à partir desquels des substantifs seront souvent forgés), les mots qui désignent de nouvelles façons de vivre ou de penser, le droit de remettre en circulation des termes jugés il y a quelques décennies archaïques ou familiers – voire même argotiques – et qui, grâce au langage journalistique, redeviennent à la mode alors que ceux auxquels nous étions habitués glissent lentement dans l'oubli.

Faut-il se plaindre de ce phénomène ? S'insurger devant ce fait accompli lexical qui s'accompagne d'ailleurs d'un glissement syntaxique important ? La réponse, on s'en doute, est de toute évidence négative. Et le *Robert*, encore lui, est là pour nous expliquer pourquoi il faut accepter, voire accueillir favorablement ce changement :

> **« La langue évolue de plusieurs façons ; parfois accidentellement, parfois nécessairement puisque tout change en nous et autour de nous et qu'elle répond à nos besoins, souvent même à nos fantasmes. Le lexique est lamesure de toute chose [...] [et témoigne donc de] l'univers culturel pré- sent »[1]**

(1) Préface du *Nouveau Petit Robert*, p. IX

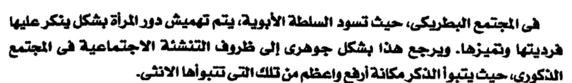
Réalité synchronique du français d'aujourd'hui :
le cas de la presse

Par Dr.
Chahira Badawy*

"Le Lexique est la mesure de toute chose et témoigne donc de l'univers culturel présent..."

« Cette société d'import-export est opéable, et ses salariés risquent fort de se retrouver érémistes ou smicards. ». Une phrase que nous inventons certes, mais en nous alignant sur celles que l'on rencontre au quotidien, et de plus en plus, dans la presse française de ces trente dernières années. Cette phrase, sibylline pour la majorité d'un public non averti, ne couvre pourtant aucun sens énigmatique. Il suffit pour la comprendre de se mettre au parfum du français d'aujourd'hui, le français tel qu'il se parle et s'écrit depuis les années 60 à peu près. « Opéable » ? Qui risque de faire l'objet d'un O.P.A. Et ce sigle, loin d'être un signe cabalistique signifie tout bonnement « Offre Publique d'Achat », en termes moins obscurs : procédure d'acquisition de parts d'une société cotée en bourse où l'acquéreur (dit aussi l' « attaquant » ou le « raider ») fait connaître publiquement aux détenteurs des titres ses intentions d'achat. érémiste ? Celui qui touche le R.M.I., Revenu Minimum d'Insertion, allocation versée aux personnes n'ayant aucun revenu et devant éventuellemnt les aider à retrouver une place sur le marché du travail. « Smicard » ? Celui qui est payé au S.M.I.C., autrement dit le Salaire Minimum Interprofessionnel de Croissance. Avec un peu de patience, mais surtout un bon dictionnaire sous le coude

* Maitre de Conférences A l'université D'Al Azhar. Département de. Littérature et de Traduction Française.



إحياء مبدأ الأمومة فى مسرحيتى «هيدا جابلر» لهنريك إبسن و«الملكة كريستينا» لبام جيمس

د. وفاء عبد القادر مصطفى *

فى المجتمع البطريكى، حيث تسود السلطة الأبوية، يتم تهميش دور المرأة بشكل ينكر عليها فرديتها وتميزها. ويرجع هذا بشكل جوهرى إلى ظروف التنشئة الاجتماعية فى المجتمع الذكورى، حيث يتبوأ الذكر مكانة أرفع وأعظم من تلك التى تتبوأها الانثى.

وفى مسرحية هيدا جابلر لهنريك ابسن والملكة كريستينا لبام جيمس كان للتنشئة الاجتماعية عظيم الأثر فى جعل البطلة تتبنى سلوكًا يتنافى مع طبيعتها الأنثوية. وذلك من أجل اللحاق بركب السلطة الأبوية.

ففى مسرحية ابسن كان للأب عظيم الأثر فى تشكيل وعى ابنته طبقا للأيديولوجيةالبطريركية مما حدا بالبطلة إلى احتقار كل ما هو أنثوى بما فى ذلك غريزة الأمومة ـ من أجل تحقيق التوحد مع الأب، أو بالأحرى مع السلطة الذكورية التى يمثلها الأب، أما الملكة كريستينا فى مسرحية بام جيمس فقد اضطرت ـ تحت وطأة التنشئة الاجتماعية ـ إلى أن تحذو حذو الرجال ليس فقط مظهرها وغط حكمها بل أيضا فى أسلوب حياتها وتوجهاتها الفكرية والإنسانية. فهى أيضًا تحتقر الأمومة وتصمها بأنها دلالة من دلالات الضعف الأنثوى.

وتهدف الدراسة الحالية إلى إبراز الأبعاد الإنسانية والفلسفية لهذين العملين الرائدين مع إبراز كيفية التحول الإيجابى في نسق القيم لدى البطلتين، فانتحار هيدا جابلر ـ وإن كان ظاهريا معبرا عن رفضها الأمومة ـ إلا أنه يعد انتصاراً لمبدأ الأمومة حيث أنه بمثابة صرخة مدوية فى وجه الظلم الاجتماعى الذى ينطوى عليه النظام البطريركى، فهو إحياء لخصوبة الأمومة فى مواجهة عقم النظام الذكورى.

أما شعور الملكة كريستينا المطبق بالندم على إضاعتها فرصة الأمومة، فهو بمثابة إحياء ضمنى لهذا المبدأ وانتصار له.

وبعد: فإن الدراسة الحالية تهدف إلى تأكيد أن إحياء مبدأ الأمومة لا يعنى مطلقا تجريد الذكر من صلاحياته، كما يزعم بعض الفيمنست الراديكاليين، ولكنه وسيلة لإيجاد صيغة إيجابية للتفاهم والشراكة، بدلاً من الصراع والاضطهاد.

* مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية ـ جامعة قناة السويس.

- Suzman, Janet. "Hedda Gabler: The play in performance" in Ibsen and The Theatre: The Dramatist in production, ed. by Erral Durbach. New York: Cambridge University Press, 1980.
- Williams, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht. London: Penguin Books, 1983.
- Wandor, Micheleno. "Pam Gems". In Contemporary Dramatists ed. by Ruby Cohn. New York: ST. Martin's Press 1982.
- Zeitlin, Forma I. "The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia". Extracted from Transactions and Proceedings of The American Philosophical Association. Vol. XVI (1965).

- Fjelde, Rolf. (ed.) Ibsen: A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- Fuchs, Elinor. "Mythic Structure in Hedda Gabler: The Mask Behind The face", Comparative Drama, Vol. 3, 1985.
- Gems, Pam. Queen Christina. [in] Plays by Women. Vol. V. London: 1985
- ________. "After ward to *Queen Christina*" in Plays by women, vol. V, London 1985.
- Gray, Ronald. Ibsen-A Dissenting view: A study in the Last Twelve Plays. New York : 1973
- Ibsen, Henrik. Hedda Gabler. Tans. Jens Aurup and James W. McFarlane. The Oxford Ibsen, 8 vols. London: Oxford University Press, 1977.
- Inness, Christopher. Modern British Drama, 1890-1990. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Lerner, Gerda. The Creation of Patriarchy. London: Oxford University Press, 1986.
- Lingard, Lorela. "The Daughter's Double Bind" Modern Drama, Vol. XL No. 1, Spring 1997.
- McFarlane, James. (ed.) The Cambridge Companion to Ibsen. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Mill, John Stewart. The Subjection of Women. ed. by Stanton Coit. London: Longman, 1906)
- Peacock, D. Keith. Radical Stages: Alternatives History in Modern British Drama. New York: Greenwood Press, 1991.
- Shepherd-Barr, Kirsten. Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890-1900. London: Greenwood Press, 1997.

Works Cited

- Aston, Elaine & Janelle Reinelt . (Ed.) The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights. Cambridge University Press, 2000.

Beauvoir, Simon Je. The Second Sex. Trans. H.M. Parshley. New York: Bantam, 1961.

- Berney, K.A. Contemporary British Dramatists. London: St. James Press, 1999.
- Burkman, Katherine H. "Hedda's Children: Simon Gray's Anti-Heroes. [in] Modern Dramatists: A case – book of Major British, Irish and American Playwrights. Edited by: Kimball King. New York: Routledge, 2001.
- Cahn, Victor L. Power and Gender in The Plays of Harold Pinter. New York: St. Martin's Press, 1993.
- Chengzhou. He. "Hedda and Bailu: Portraits of two "Bored" Women". (in) Comparative Drama, Vol. 35, No. 5. 3-4, Fall/Winter 2001-2.
- Finney, Gail. Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of The Century. New York: Routledge, 1989.
- ________. "Ibsen and Feminism", (in) The Cambridge Companion to Ibsen, [ed.] James Mcfarlane. New York: Cambridge University Press, 1994.

NOTES:

(1) The subordination of women can be traced back to ancient greek culture. Gerda Lerner observes that :

> Women in Athens were excluded from participation in the political life of the city and were legally life-long minors under the guardianship of a male. Women were severely restricted in their economic rights... The main function of wives was to produce male heirs. (Lerner 202)

(2) Maternity is an integral part of patriarchal culture. The experience of motherhood empowers woman to occupy a respectable, though a subordinate position in patriarchy. Women conceptualize the value of their existence on the basis of motherhood. They regard maternity as the only form for being accepted in a meaningful life.

(3) Hedda articulates in her person sexual immaturity, father-fixation, lack of identification with the mother, mannish aggressiveness, in a word, all the behaviours attributed to the female Oedipal complex. Moreover, Hedda has a rigid exterior controlling of sexuality. She judges Thea's transgressions, being unable to indulge in them herself. She adopts a patriarchal attitude against this sexually driven destructive female who disturbs male expectations.

Indeed, both Hedda and Christina lack heroic stature. The moment that both protagonists become heroines will occur when women themselves are perceived as embodiments of concerns less traditional and stereotypical, when they develop a feminist consciousness that enables them to transcend their status quo, when they free themselves from the confinements of social bonds that force them into dependency on their male counterparts, when women become able to create their values, choose the way they live and begin to make significant impact on history. What we are looking for is the emergence of a heroine, a whole character who has the potential for growth and self-discovery, and who is ready to represent women's potential struggles with the problems of the human condition.

Reading *Hedda Gabler* and *Queen Christina* one can raise the following question: Does women's empowerment through the restoration of the maternal principle imply the disempowerment of men? Women's empowerment is a process through which women can attain their rights, autonomy and self-realization. Empowering women is a means by which they can escape marginality and objectification. It is through the restoration of the maternal principle that men and women can lead a complementary pattern of life, deconstruct the superior/ inferior relationship, transforming it into a relationship of equality, or, to use Pam Gems' own words: to create "a society more suited to both sexes".

clash between them, ending up with pointing to a possible resolution or synthesis. The greatness of Pam Gems is illustrated in her ability to present the collision of two forces, both profoundly human, both defensible and both necessary. The play is an account of the devaluing effect upon the soul of an intelligent woman who is caught in a clash between two different cultural values; an agonizing choice between feminine and masculine roles. Her rejection of domination in all its forms represents a transformation towards feminist consciousness which implies the restoration of the matriarchal principle. According to Gerda Lerner:

> [The] process of creating feminist consciousness has something, but by no means everything to do with the quest for women's rights, equality and justice – it has a great deal to do with the search for autonomy. Autonomy means moving out from a world in which one is born to marginality, to a past without meaning and a future determined by others...into a world in which one acts and chooses, aware of a meaningful past and free to shape one's future. [Lerner, 240]

Women's emergence from marginality, their attainment of autonomy is built on women's aptitude to transform their irrationally imposed gender-based social roles. Pam Gems' work is characterized by transformation which negates the notion of a fixed reality or situation. Throughout the play, Gems presents a positive model of a female protagonist who represents the growth and development of women's critical consciousness in her struggle for lifting oppression and attaining autonomy. In a word, it is a restoration of the matriarchal principle.

The male objectification of the female is so characteristic of patriarchal culture. Hedda's suicide and Christina's regret of not being a mother represent a manifestation of the deconstruction of the patriarchal assumption of male superiority and female inferiority. Indeed, Christina tries to suppress the maternal principle, but this life-giving force is restored at the end when she recognizes that being motherless does not make her equal to men. Her aggression towards her female subjects, towards her own femininity represents a mask used to hide a defect of some kind; her sense of inferiority and insecurity as a female in a male-dominated community. This aggression connotes something impertinently and fragilely held together that provides the illusion of solidity and permanence. It is this façade that has been stripped away, evoking her feminist consciousness. In *Queen Christina*, the protagonist moves from a state of repression to one of acceptance of her femininity. This acceptance essentially represents a restoration of the matriarchal principle.

On the other hand, Hedda Gabler has embraced the essential repressiveness of her cultural situation; the surrounding environment which demands that she should be subordinate to men. Her act of suicide is in fact an act of female revenge against a system which has created her self-conscious potential murderer feeling, a real lack of identity. The ritual transfer of power, the restoration of matriarchy and the deconstruction of patriarchy, is well illustrated in Hedda's act of suicide.

Pam Gems traces the spiritual development of Queen Christina and the change that takes place in her social, moral and mental attitudes. She is indirectly placing one set of cultural values in juxtaposition to another and illustrates the tension and dramatic

> By juxtaposing the two most extreme positions, the play asks what it means to be "female". Christina's example implies that a valid definition can only be reached through "the creation of a society more suited to both sexes" – which Gems describes as her aim in writing. [Innes 457]

Gems' concept of drama as "subversive, rather than confrontational" (*Time Out* 19), means working on public consciousness indirectly. In line with this, her female protagonist comes to realize that positive change can only be achieved through the specifically female qualities which she has undervalued as a member of the patriarchal authority. These qualities are "weakness, non-violent resilience and maternal nurture" [40]. Christina says:

> Must it always be the swords? By God, half the world are women... they've learned subversion...why not try that? Half the world rapes and destroy- must women, the other half, join in? (*Queen Christina*, p. 48)

Despite the fact that both *Hedda Gabler* and *Queen Christina* are forced to act in accordance with the predominantly male social values, and not to allow maternal concerns to take over their lives, these priorities are still endemic to them. If Christina's late recognition of the importance of maternity, and her acknowledgement of her femininity represent restoration of the matriarchal principle, Hedda's act of suicide is a fertility rite against patriarchal sterility.

Both Ibsen and Gems create female characters who challenge the patriarchal system which attempts to objectify them.

attempts to return to her masculine role. Here the confused identity of Christina is torn between the contradictory feminine and masculine roles. But when the masculine role forces her to kill her lover for betraying her invading armies, she rejects the whole male ethos. She rejects dominance in all its forms, master / slave as well as man / women. This rejection represents deconstruction of the patriarchal ideal and restoration of the matriarchal principle. The transformation is further enforced when Christina discovers the value of maternal instincts and affirms her biological nature. She asserts that "we won't deny the body" [*Queen Christina 46*]. Christina now learns:

> What it means to be both male and female and realizes that by being forced to mix gender roles which society insists must remain separate, her life has ultimately been destroyed. [Peacock 155]

Christina over turns all traditional assumptions about the meaning of existence:

> To believe we're here because... or in order to – why that's to accept the most fortifying malignancy or the most unbelievably inept! Pestilence!... the murder of children – by design?... I begin not to believe in anything. [*Queen Christina*, pp. 36-7]

Christina's recognition of the importance of motherhood indicates an awareness of matriarchal role within the patriarchal culture. *Queen Christina* takes over precisely those qualities that distort the relationship between the sexes in the male – dominated system:

With the Pope, for example, she disputes the issue of procreation and her refusal of a woman's 'sacred destiny'; the reproduction of male heir.

Gems challenges the romantic view of Queen Christina through her representation of the heroine as a woman who is both conventionally unattractive and bisexual. Queen Christina is characterized by her physical superiority over her male counterpart. This superiority is illustrated when she "*thumps the prince genially on the shoulder, sending him reeling*". The contradiction occurs when the masculine looking Christina "*takes the prince's nerveless arm and stands beside him in a wifely stance*" [*Queen Christina*, p. 18]. This reversal of gender roles implies a personal tragedy. We have a disintegrated and split personality that is destroyed by irreconcilable contradictions. Pam Gems in *Queen Christina* explores the deforming pressures of society. Gems' use the device of the cross-dressed body is integral to her exposition of masculine and feminine identities. It leads the play towards a more subversive end: it invites us to question gender roles, identity, and human behaviour.

When Christina steps down, she searches Europe for a way of life in which she can be herself. Christina is "hailed as an inspiration to man-hating feminists in their campaign for control over their bodies through abortion". Yet, she finds herself repulsed by their "life – denying warfare against the opposite sex, which she recognizes as the mirror image of male domination" (Innes 456).

Then Christina seeks spiritual emancipation and salvation in the Catholic Church. She discovers that the Pope, a representative of patriarchal authority, wants to exploit her celibacy as a religious propaganda. However, when she is offered the kingdom of Naples, she

> an heir. Underneath the wedding dress, however, she wears a riding costume, revealed at the close of the act as Christina tears off the dress. 'She throws the dress across the space onto the throne, whirls round, her arms out in ecstasy, and leaves at the run' the throne, images the gender-based conflict between marriage, reproduction, and disempowerment on the one hand, and monarchy, non-childbearing body, and power on the other. (Aston 160)

In *Queen Christina*, Gems tackles the dilemma of a child who is" caught between the masculine world, embodied in her father the King, and the feminine, registered in the maternal anguish of her off-stage mother, brought close to death in childbirth" (Aston 160). This early childhood experience pre-figures the life-long struggle for Christina the woman-monarch. Pam Gems portrays Queen Christina as a woman caught between "the trappings of masculine power and the disempowered body of a woman: the warring between 'the manly qualities of a king and the fecundity of a woman "(Ibid.). In *Queen Christina*, Gems explores the historical context where women do not have access to their body, where women lack choice or control over reproduction, where pregnancy is a life-threatening experience for the woman whose socially and culturally determined role is to produce a male heir. Yet Christina, the warrior King who fights the 'bloody war', is also Christina the woman, at war with her own body, indicatively represented as Christina clutches at her stomach because of her 'bloody period' (Act I, p.19). Gems presents the issue of gender and identity through a series of verbal encounters in which Christina talks through her various personal and political difficulties.

revealed when Christina, who has been trained to despise her female sexuality, and to have a distorted understanding to it, is pressured to perform a feminine role by providing an heir. But Christina, who adapts the gender role of a male, denies the paradox and makes a dogmatic choice: She refuse to "revert to a female role for, as a man, she now despises woman as hysterical and silly" (Peacock 155). Christina insists on adopting a masculine role;

> She hunts, decides military strategy and state policy, as well as bedding other young women...- and her success as a substitute male ruler incapacitates her for fulfilling the female requirement to insure political stability by procreation. Her intimidating intellectual equality, as much as her plainness [accentuated by her physical deformity], repels men who have been conditioned to see women as submissive sex-objects. [Innes 456]

The suffering and confusion which the protagonist encounters in *Hedda Gabler* as a result of the contradiction in Patriarchal culture have an echo in Gems' *Queen Christina*, in which we have a female who is confused by contradictory gender roles:

> Confused by the contradictory demands made on her to rule and to reproduce, Christina abdicates. The abdication scene brings Act I t to a close, and Christina presents herself for this ceremony in a wedding dress. The gestus of the wedding dress points to the role required of her should she remain monarch: the subservient female required to produce

In *Queen Christina*, which may be regarded as Gems' most characteristic work, the playwright dramatizes the human reality of women who have been "transformed into cultural symbols" [Berney 258]. As the heir to the kingdom at war time, young Christina is crowned a queen and has been reared as a man. Christina carries the heavy burdens of political responsibility. She adopts patriarchal ideology and seems to intent on being looked upon as a responsible male ruler. And then, "on her accession, told to marry and breed, that is to be a woman, by which time, of course, like males of her era, she despised women" (Gems 47). Christina does not want to lose her freedom and refuses to be limited by gender. But she finds out that this refusal "creates a problem in a world where individuals are expected to conform to norms of gender behaviour" (Wandor 292). Her quest for emotional security turns on the wider questions of "what it means to live as a "male" or to live as a "female". This dilemma is a central concern which she explores more repeatedly than any other woman playwright writing in the 1970s. (Wandor 292)

Her insistence on adopting a male role is an indicative evidence of the inferior status to which women are reduced in patriarchal society. Isolation, weakness, otherness, separateness and objectification are some of the constituent traits and attitudes of this status. As an adult female, Christina participates in the unjust, dehumanizing, sexist society, where women are discriminated against and objectified.

As in *Hedda Gabler*, oppressed femininity is a predominant issue in *Queen Christina*, which offers us a "feminist parable concerning a princess, who in the absence of a male heir, is brought up as a boy in order that she will acquire the appropriate masculine qualities to rule a nation" (Peacock, 155). The duality and contradiction of the patriarchal system is

In *Queen Christina*, the instinctive tension between male and female identity is exposed. Pam Gems attempts in her play to free Queen Christina from the romantic male view of women. *Queen Christina* is a biographical historical drama dealing with the life of the seventeenth century Swedish Queen Christina. In this particular play, Pam Gems explores the deforming pressures of society and the social conventions which are built on female oppression and subordination. The play questions the possibility of the emancipation of women from the oppressive restrictions imposed on them by sex. It also implies establishing self-determination and autonomy via the restoration of the matriarchal principle:

> Freedom from oppressive restrictions imposed by sex means freedom from biological and social restrictions. Self determination means being free to decide one's own destiny: being free to define one's social role; having the freedom to make decision concerning one's body. Autonomy means earning one's own status, not being born or marrying it; it means financial independence; freedom to choose one's life style-all of which implies a radical transformation of existing institutions, values and theories. [Lerner 237]

The above words of Gerda Lerner have an echo in *Queen Christina* in which Pam Gems focuses on gender roles. "Here, the historical figure provides a test case for issues of sexual definition, biological determinism and social programming" [Innes 455]. Pam Gems focuses mainly on the task of turning the theatre into a tool of social change, for the purpose of raising and developing women's feminist consciousness. The restoration of the matriarchal principle in *Queen Christina* occurs when the existing power relations are challenged and changed.

> In order to change the face of the world, it is first necessary to be firmly anchored in it, but the women who are firmly rooted in society are those who are in subjection to it, unless designated for action by divine authority... the ambitious woman and the heroine are strange monsters. (122)

Hedda is a young woman, who strives to get rid of her feeling of inferiority as a female in a male dominated society through adopting the oppressiveness of the patriarchal system. It is the injustice of the system that drives her to suicide. She has a disintegrated self which is going to be reconciled at the end through her act of suicide. Her death represents a spiritual regeneration, a restoration of the Matriarchal principle. Indeed Hedda despises pregnancy and fears her sexuality, she withdraws from life and kills herself, nevertheless, Ibsen has "bequeathed through his heroine some Dionysian fire and vision" (Burkman 114). According to Fuchs, "Hedda, for all her misdirection, was fertile" (220).

The conflicting claims of maternity versus female equality and independence are central to Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* and Pam Gem's *Queen Christina.* Both plays focus on exposing cultural distortions and sexual stereotypes through depicting women who are brought up within the confinements of patriarchal ideology which forces them to deny their femininity. Ibsen and Gems strive to make their heroines able to break the bonds of patriarchy, and in doing so, they aim at establishing Matriarchy. Matriarchy means: "the actual political and economic supremacy of women in a given culture" (Zeitlin 175). Matriarchy implies "power, the capacity to impose will and thereby create order, establish values, and find meaning, purpose and identity" [Cahn 136]

leads to the considerable growth of both her distaste to the mother and her self-aversion. For Hedda, becoming a mother will eradicate the fantasy of identifying with her father and snatch the masculine power from her grasp for ever. Thus, by destroying herself, and the possibility of becoming a mother, she wishes to retain the identification with the father and the masculine power in general.

Hedda Gabler, trapped in a repressive society, makes her rebellion through surreptitiously cruel acts and suicide. She becomes the central sacrificial victim of the play. She ends as a fertility goddess in full control of the situation. Her suicide is a destruction of faith in patriarchal authority, a cry against the injustice of the patriarchal system:

> **Hedda is a potentially creative and active woman, rendered not temporarily but permanently inactive by the situation of women in the time in which she lives [.] No content to live vicariously through others as Thea dose, nor to sell her favors as Lovborg's former mistress who runs a house of prostitution has done, those seem to be Hedda's only other options. [Burkman 112]**

The alternatives to the power of the father which Ibsen demonstrates in order to suggest Hedda's error in denying her female sexuality are rejected by Hedda. Indeed, the play offers a continuum of female figures, representing the possible sources of productive female power. Paradoxically enough, these women, who use sexuality to exert power over men, do not violate the patriarchal authority, on the contrary, they reinforce male superiority and female inferiority. The following words of Simone de Beauvoir express this condition powerfully:

bringing. This dualism reveals the intricate psychological and social working of the protagonist's character.

Thus, in patriarchal culture, woman is denied full selfhood; Hedda's identification with her father and Christina's adopting of a masculine role alienate them from their own subjectivity. In *Hedda Gabler*, the female identifies herself with the father and longs for his power. Thus, she perceives her mother, who does not have the slightest impact on her upbringing, and the maternal principle in general, as "other." This psychological contradiction, resulting from both identification with the father and recognition of difference from him, "forms the foundation for Hedda's torment about and dissatisfaction with [her] place in the restrictive gender system" (Lingard).

Hedda's mother and Queen Christina's are not even mentioned in the plays. But the mother's symbolism is similar in each play, and this symbolism reveals the thematic importance of the mother's absence to the daughters' development. In *Hedda Gabler*, the protagonist reacts against the maternal principle. Hedda's reactions to Aunt Julia's care taking and to her own pregnancy illustrate this attitude of prejudice. According to Hedda, who is brought up by a man, the mother symbolizes domesticity and, ultimately, weakness. She despises Aunt Julia's maternal sentiment which she herself does not have the capacity to reciprocate. Instead of identifying herself with the mother figure, Hedda identifies herself with its opposite; the power of the father. Yet, the protagonist, who strives to act outside the conventional boundaries of her gender role, is haunted by her femininity which reminds her that she is "Other," and that she cannot inherit the power of the father. Thus, she tries to destroy her pregnancy, a symbol of her femininity, which forces identification with the mother. She is not prepared to sustain this kind of identification. Hedda's pregnancy

the freedom it offers, but at the same time she is scared of the insecurity it implies. She can not get away from this enclosure; the harder she struggles to escape, the more seriously and painfully she is trapped. She is doomed to "bore herself to death". However, Hedda's act of suicide should be interpreted as neither a complete victory, nor a mere defeat. It is a cry that proves the limitations of the patriarchal system.

In the final scene, Hedda's ultimate repression of her femininity is in acted as she uses the pistol, which symbolizes the father's male power, to end her life and particularly her pregnancy which symbolizes her potential female power. According to Gail Finney, the act of suicide results from "[Hedda's] simultaneous entrapment in impending maternity, in feminine propriety, and in her role as an object of sexual blackmail" (Finney, *Women in Modern Drama*, 169). Hedda's repression of her femaleness is the overwhelming motive for her suicide. Hedda's choice is between male power and female power as well as between male power and female powerlessness.

The current study poses a duality in Hedda: she has, as her ultimate goal, male productive power, but that goal makes her inevitable end and self-repression. Ronald Gray has criticized this dualism as a flaw in her characterization. He argues that it reflects Ibsen's "nullity of vision," that the playwright "said of Hedda that she made great demands, and gave her none" (Gray 145). He enlarges this "contradiction" observing that Hedda "simultaneously desires and detests, so that neither her life nor her death can be called a desire or a fulfillment, despair or a defeat" (145). While Gray perceives Hedda's contradictory nature as a point of weakness in her characterization, this study approaches her dualism, like that of Queen Christina in Gems' play, as the natural outcome of her patriarchal up

accomplish her ideal on her own. In her speech to Brack, in which Hedda unburdens herself, one can sense the compulsive desire for death which controls Hedda:

> Ah, dear Mr. Brack...you just can't imagine how excruciatingly bored I'll be, out her... (*Rises impatiently*) yes, there we have it! It's these paltry circumstances I've landed up in....(*she moves across*) that's what makes life so pitiful! So positively ludicrous! ...Because that's what it is (*at the glass door*) Oh, be quiet, I say! ... I've often thought there's only one thing in the world I'm good at. (*Standing and looking out*) Boring myself to death!
> (*Hedda Gabler* 212-13)

The more Hedda realizes about the gap between her ideal and the painful reality, the more bored and frustrated she becomes.

Hedda's longing for freedom is illustrated in her looking out through the glass door. It suggests that freedom is outside, but unattainable:

> Hedda takes her position by the glass door again and again throughout the play, and each time it corresponds with a moment when she is feeling oppressed by her circumstances and wishes to escape from them. [He 456]

Hedda feels as if she is imprisoned in an unbearably small world which obstructs and hinders her natural development as an independent human being. Her attitude towards the outside world is complicated, she longs for

The influence of Hedda's motherless, father –dominated up – bringing is obvious everywhere. Maternity is thwarted in Hedda by masculine tendencies. Hedda admits her desire to experience productive, rather than repressive power; to have a power to "mould human destiny". Her pregnancy does not suggest this opportunity to her, as she associates productive power with the father, not with the mother. Blinded by her identification with her father's power and her consequent undervaluing of female sexuality and the domestic sphere, Hedda offers one of the pistols, in Act three – to aid in Lovborg's suicide. Offering the pistol acts as a method of "gaining entrance into his male adventures and, and finally, as a chance to wield the productive power of masculine influence." [Lingard 128].

When Hedda is driven by her excessive jealousy at the idea that the "manuscript is the child" of Lovborg and Thea, Hedda burns it in a frenzy. That Lovborg returns in despair – not for having failed Hedda, but for destroying Thea's soul by losing the manuscript-drives Hedd further into her madness" [He 451]. Fearful of losing her influence over him, she decides to assert it in the most destructive way – "he must die beautifully". She says to Judge Brack:

> Ah, Mr. Brack....what a sense of release it gives, this affair of Ejlert Lovborg ...It's a liberation to know that an act of spontaneous courage is yet possible in this world....this beautiful act. That he had the courage to take his leave of life...so early" [261-262]

But when she knows that his death was not the result of suicide, but a mere accident, her hopes to affirm her vision of courage and freedom through Lovborg's suicide fails. Therefore, Hedda realizes that she will have to

The pistols represent for Hedda her repression as well as the productivity and power which are associated with males, and are regarded as birth right granted to them. Using the pistols, Hedda is in the process of recognizing as well as participating in her own repression as a result of sacrificing and denying her female power for the sake of the mere symbol of male-power; the pistols. This female power is symbolized by her pregnancy. She tries to defy convention by attempting control over her own reproductive powers. Hedda is characterized by her lack of maternal devotion. Although Hedda's pregnancy "draws together every strand of the play" (Suzman 89), she is the only character who avoids referring to that issue. When Brack mentions the prospect of "a sacred and exacting responsibility" she angrily retorts, "I've no aptitude for any such thing" [*Hedda Gabler*, 213].

By her deconstruction of the maternal principle, Hedda strives to enter the male realm of productive power through the pistols. Brought up in a patriarchal culture in which women are reduced to mere sexual objects, Hedda frustrates any opportunity for real power that her state of affairs might afford her through her sexuality or her status as a mother. Hedda, who focuses mainly on obtaining the power of the father, denies the power inherent in her sexuality. She associates productivity with male power, particularly that which is represented by the father. General Gabler symbolizes, power, law, and patriarchal authority. In her endless attempt to manufacture and produce images of an unattainable identity, Hedda avoids seeing her real identity. In "Ibsen and Feminism", Finney suggests that the "clash between Hedda's unfeminine inclinations and the steps she takes down the feminine path of marriage and, inevitable, pregnancy results in hysteria " (Finney 100). Moreover, it leads to Hedda's identity crisis.

> submission. The woman is reduced to paralysis by the culture's construction of her sexuality, and her state of mind represents vividly the horror of this situation. [Lingard 124]

In *Hedda Gabler*, the father represents the only parental influence enacted on the daughter during the drama. As a result of the centrality of the father figure in the life of Hedda, what the father signifies in the play becomes the thematic focus of the action. Hedda receives a patriarchal upbringing and education. Although General Gabler never appears in the play as a character, we feel his existence dominating the entire play. The father's tangible presence despite his physical absence indicates the singular influence he must have had on his daughter while alive to remain such a force in her life even after his death.

The powerful identification between father and daughter pervades *Hedda Gabler* and separates the protagonist from her own femininity. The presence of the father's portrait in the opening scene, before we are introduced to Hedda, reinforces this identification. Moreover, General Gabler's pistols represent an essential link between father and daughter, on the one hand, and between Hedda and masculine power on the other:

> Hedda uses the pistols to mediate between herself and male power, specifically, the pistols give her a mechanical means to express her feelings of powerlessness in the face of Tesman, Brack, Lovborg, and finally the patriarchal system that traps her. Thus, as a symbol, the weapons come to represent, paradoxically both power and lack of power.
> [Lingard 126]

> prosecutors and judges who assess feminine conduct from a masculine stand point. (Fjelde 65)

In patriarchal culture, women are supposed to be the passive recipients of values and attitudes pre-established for them by male authority. Man's authority is unchallengeable; he is the sole owner of wife and children. Women are subordinate on both social and political grounds. They can not assert their position in such a male dominated society except by sticking to the values of patriarchy which suffocate their human growth. In such a culture:

> There are two kinds of moral laws, two kinds of conscience, one for men, and one, quite different, for women. They do not understand each other; but in practical terms, a woman is judged by masculine law, as though she were not a woman but a man. (Fjelde 66).

The contradiction of the patriarchal culture is powerfully illustrated in the above words; custom or convention demand that woman should be guided by male authority and to submit blindly to the conventions and dictates of social morality. Yet, woman is judged from masculine stand-points despite the fact that she has never been given the opportunity to develop as a human being. In Ibsen's play Hedda Gabler finds herself at:

> a social and sexual impasse, the fate of the individual woman representing symbolically the fate of the culture which shapes her. Grasping for a power and autonomy her society will never grant her, she paradoxically denies and represses her inherent female power, thus participating in her own

> in itself, and now one of the chief hindrances to human improvement... it ought to be replaced by a principle of perfect equality admitting no power or privilege on the one side, nor disability on the other. (Mill 427)

Ibsen and Gems tackle the problem of the subordination of women as a human question. Their supreme quality lays in their deep understanding of the human being as destroyed by means of social conventions. Their main concern is the analysis of the relationship between the oppressor and the oppressed, and since women are oppressed by the patriarchal system, this relationship is characterized by the subordination of women in all branches of life. Hence, women like Hedda Gabler and Queen Christina are compelled to participate in their own repression by denying the power inherited by their own femininity.

The aim of the current study is to provide a cultural analysis of the subordinate status of women in patriarchal culture. It focuses on exposing the factors which contribute to this subordination, and drive the heroines in both plays to detach themselves from the confinements of their feminine situation. Ibsen and Gems present the status of women in patriarchal culture in a way that may force the audience to reconsider their expectations regarding femininity in a new light.

Ibsen protests against the conventional view of women. He exposes the then current assumption that every woman should conform to a code of behaviour which gratifies the male's desire and serves his social and domestic convenience. According to Ibsen:

> A woman cannot be herself in modern society. It is an exclusively male society with laws made by men and with

achieve this role, they become oppressive of their own femininity. When women, who have been long enslaved by patriarchal dogma, try to assert themselves, they often do this in a patriarchal manner; Hedda has as her goal male productive power. Her model of power is having power over others instead of being empowered to perform some social action. Since power relations are based on gender, she associates power with stereotypical masculinity; for instance General Gabbler's pistols which Hedda perceives as a representation of masculine power. The pistols also have some ritual significance in making her inevitable end. On the other hand, Queen Christina, who is brought up as a man, adopts an attitude of prejudice against femininity.

In their attempt to get rid of their subordinate status, both Hedda and Christina become dedicated to the male rather than the female side. At her early stage of womanhood, Hedda holds an idealized view of patriarchy and adopts an exaggerated image of its glory. The psychology of Hedda, like that of her Greek counterpart, Electra, expresses itself in terms of worship of patriarchy and the over idealization of the representative of patriarchal authority, the father. This leads to her lack of identification with her mother. (3)

Ibsen's and Gems' most substantial contribution probably rests on their insistent unmasking of the patriarchal ideology. They situate themselves in relation to the social and psychological debates: *Hedda Gabler* and *Queen Christina* represent condemnation of the status of women in patriarchal culture and the nature of human relationships between the sexes in such a male-dominated culture. In his masterpiece The Subjection of Women, John Stewart Mill analyzes the marginal status of women which is due to the injustice of the patriarchal system. According to Mill, men strive to exaggerate women's disabilities in order to justify their subjection in domestic and social life:

> The principle which regulates the existing relations between the two sexes- the legal subordination of one sex to the other- is wrong

> the important institutions of society and that women are deprived of access to such power. [Lerner 239]

Within patriarchal culture, women are often treated as mere objects whose stereotypical role is to provide men with a sense of power, supremacy and autonomy through their total physical and emotional subordination. In such a culture, man is born to rule as a result of being superior to woman, who is born to be ruled. That a particular group of people is born to rule while another group is born to be ruled is the essence of hierarchy. Patriarchal society is fundamentally a hierarchal one. To perpetuate this hierarchy, subordination is justified; the subordination of women to men is parallel to the master's dominance over the slave. (1) Slaves are associated with females in the sense that both need to be ruled; both lack the capacity of decision. In this respect, sex dominance underlines class dominance. In patriarchal culture, women belong to a subordinate group, and as members of such a group, they are structured into patriarchal institution in a way that hinders their human growth. They are subject to internalized feelings of spiritual inferiority and lack of conceptualization.

Both Ibsen and Gems are preoccupied by the issue of gender and power. In order to enjoy power in their social situation, both Hedda and Christina would have to succumb to the construction of their gender that allows them access to power only through their sexual subordination to men. The biological function of woman puts her at the mercy of man, and puts her life at his service and disposal. In an attempt to reject the gender role prescribed for them by male authority, both Hedda and Christian become repressive of their femininity. They deny the maternal principle, for even children are a justification for accepting the subordinate status imposed on them by men. (2) Yet, in their attempt to emancipate themselves from patriarchal domination they, paradoxically adopt a patriarchal role. In order to

The Restoration of the Matriarchal Principle in *Hedda Gabler* and *Queen Christina*

Dr. Wafaa A. Mostafa

> What peculiarly signalizes the situation of woman is that she – a free and autonomous being like all human creatures – nevertheless finds herself living in a world where men compel her to assume the status of the other. They propose to stabilize her as object and to doom her to immanence since her transcendence is to be overshadowed and forever transcended by another ego [conscience] which is essential and sovereign. The drama of woman is in this conflict between the fundamental expirations of every subject [ego] who always regards the self as the essential and the compulsions of a situation in which she is the inessential. How can a human being in woman's situation attain fulfillment? What roads are open to her? Which are blocked? How can independence be recovered in a state of dependency? What circumstances limit woman's liberty and how can they be overcome? [de Beauvoir xiv]

Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* (1891) and Pam Gems' *Queen Christina (1977)* approach de Beauvoir's questions through depicting the subordinate status to which women are reduced in patriarchal culture. Patriarchy means:

> the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all

The Restoration of the Matriarchal Principle in *Hedda Gabler* and *Queen Christina*

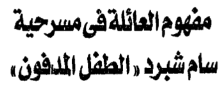
By

Dr. Wafaa A. Mostafa

Lecturer at the Department of English Language

Suez Canal University





مفهوم العائلة فى مسرحية سام شبرد «الطفل المدفون»



د. منى وحش*

أن مسرحية سام شبرد «الطفل المدفون» تقدم صورة حقيقة لتدهور العلاقات العائلية فى الولايات المتحدة الأمريكية فأفراد العائلة فى تلك المسرحية يتكرون أو يلفظون بعضهم بعضا، لأن العلاقات العائلية بكافة أشكالها بين أفراد تلك العائلة يشوبها نقص التواصل والتلاحم فيما بينهم.

هذا الانهيار العائلى يرجع إلى تدهور العلاقات العائلية فى المجتمع الأمريكى ككل، ولذلك يقدم الكاتب لنا صورة حية لذلك التدهور الاجتماعى للأسرة الأمريكية بشكل عام.

الطفل المدفون فى المسرحية هو نتاج علاقة غير شرعية بين الأم وأحد أبنائها، وقد قام الزوج بقتل هذا الطفل ودفنه، ثم تجاهل هذه الجريمة كليا هو وأفراد عائلية مفضلا العيش فى حاضر مستمر متجنبا الماضى والمستقبل. وتعبر الطبيعة المحيطة بالمنزل عن سخطها ورفضها لتلك الجريمة فى صورة بوار للأرض طوال أكثر من ثلاثين عاما.

ويرجع الكاتب هذا التنصل من الجريمة لطبيعة المجتمع الأمريكى الذى اعتاد على ذلك. فهو مجتمع لا يشير من قريب أو بعيد لجرائمة المرتكبة فى الماضى، مثل قضية العبودية وإباده سكان أمريكا الأصليين، وحرب فيتنام. ويقدم الكاتب من خلال المسرحية دعوة إلى مواجهة الأخطاء التى من الممكن التغلب عليها.

وتعالج المسرحية عن طريق تلك العائلة تحطم أسطورة الحلم الأمريكى، وكذلك تربط ما بين العلاقات الإنسانية ونمو الطبيعة. ويوظف الكاتب المسرحى أسطورة ملك القمح وأسطورة أزوريس وأسطورة الإناء المقدس للسيد المسيح ليوضح انهيار تلك العائلة. ويرتبط فى المسرحية بشكل مباشر الجد دودج وحفيده فينس الذى يؤدى دورا هاما فى المسرحية إذ أنه خليفة لجده ووريثه من ناحية وبعث وإحياء للجد، والطفل المدفون من ناحية أخرى.

وتختتم المسرحية بفينس مستلقيا على أريكة جده المتوفى، محملقا فى الفضاء الخارجى كإشارة لتحوله لصورة مكررة من الجد، ونجد الطبيعة المحيطة بالمنزل تغمرها الخصوبة. وتخرج كافة أنواع المحاصيل وخاصة بعد اعتراف الجد بجريمته، بينما نجد عالم البشر يعانى من العقم وصعوبة التغير للأحسن. إن سام شبرد يقدم في تلك المسرحية مفهوما للعائلة يتميز بالشك فى إمكانية تواجد روابط عائلية. إنها عائلة متهالكه بمعنى الكلمة، وهى تعكس تدنى العلاقات العائلية فى المجتمع الأمريكى بشكل عام.

---

* مدرس بقسم اللغة الإنجليزية، كلية البنات، جامعة عين شمس.

Stegall, Sarah. "Family Plot." 24/03/2003 http://*www.munch kyn.com/xf rvws/home rvw.html*

Tang, Frederick H. "Buried Child- Generations of dysfunction in pouring rain." 16/03/2003 *http://www.yaleherald com/archive/xxiv/10.17.97/@/buried.html*

"The Facts Sam Shepard." Eonline 18/03/2003 *http://www.eonline.com/Facts/People/Bio/0,128,14369,00. html*

Tucker, Martin. *Sam Shepard.* New York: Continuem, 1992

Wade,Leslie.A. *Sam Shepard and the American Theatre.* London: Greenwood Press, 1997

Whiting, Charles G. "Digging up Buried Child." *Modern Drama* Vol XXl No 4 Dec 1988 548-556

Wolf, Teresa L. "Through the Feminist Lense: Application of Feminist Critical Dramatic Theory to Selected Works of Modern Drama."05/04/2003 *http://www.wsu.edu:8080/2/converse/Theresa/html*

Woodstock Report. "The American Family: A Community in Crisis." 23/05/2003 *http://www.georgetown-edu/centers/woodstock/report/r-fea40.htm*

Worthington, Becca. "Family serets unearthed at theatre ll Incestuous past revealed in Shepard's 'Buried Child'." *The Breeze Style* 13/06/2003 *http://www.thebreeze.org/archieves/9.4.01/style/3.html*

Yarbrough. "The State of the American Family." 15/06/2003 *http://www.nambnet/evangelism/mev/Family/portrait.asp*

King, Kimball ed. *Sam Shepard A Casebook.* New York: Garland Publishing Inc., 1988

Kuchuara, Michael. "Revival of Shepard's' Buried Child displays brutal humor."16/03/2003 *http://www.chron.com/content/chronicle/features/96/05/04 /buried/child0-0html*

Lazere, Arthur. "Buried Child." 18/03/2003 *http://www.culture vulture. Net/ Theatre 3/ Buried Child. htm*

Mander,Jerry. "Where Did All The Indians Go?" 23/05/2003 *http://www.worldfreeinternet.net/ archieve/arc12.htm*

Nach,Thomas. "Sam Shepard's Buried Child: The Ironic Use of Folflore."*Modern Drama* Vol XXXVl No 4 Dec 1983 486-491

Orbison, Tucker. "Authorization and Subversion of Myth in Shepard's Buried Child." *Modern Drama* Vol XXVll No 3 Fall 1994 509-517

Rabbilard, Sheila. "Sam Shepard: Theatrical Power and American Drama." *Modern Drama* Vol XXX No 1 March 87 58-71

Robinson, Marc. *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994

Shepard, Sam. *Buried Child.* New York: Dramatists Play Service, 1997

"Slavery in America Themepark." 25/05/2003 *http://www.veg.org/themepark/html/liberty/slavery.html*

"Stoppard Shepard and Churchill A Look at Mythology and Ritual in the Works of Tom Stoppard, Sam Shepard, and Cary Churchill." *http://www.geocities.com/wowotime/mythology.html*

WORKS CITED

"American Family breakdown." 13/06/2003 *http://mi.essortment.com/familyamericanraxa.htm*

Berkowitz,Gerald M. *American Drama of the Twentieth Century.* London: Longman, 1992

Bigsby,C.E.W. *Modern American Drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992

Bottoms, Stephen J. The *Theatre of Sam Shepard States* of *Crisis.* Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1998

Brustein, Robert. "Shepard's Choice." 22/04/2003 *New Republic 7/15/96 Vol. 215, Academic Search Elite EBSCOHOST 2 egnet.com*

De Rose. David, J. *Sam Shepard.* New York: Twayne Publishers, 1992

Excerpt from JJ Collins "The Mystery of the Holy Grail." 13/06/2003. *http//archieve.Ncsa. Uiuc. Edu RSE/ RSE blue/ Arthur/ sangraal. html*

"Genesis." 20/06/2003 *http:// www. Pharo.com/secret societies/sons of the widow/articles/sosw 02a genesis*

Goist,Park Dixon. "Sam Shepard's Child is Buried Somewhere in Illinois." *Mid America* 14 1987 113-125

Halett, Bryce. "Buried Child." 16/03/2003 *http://www. Smh.com.au/articles 2002/09/26/1032734227401.htm*

Hays,P.L. "Child Murder and Incest in American Drama." *Twentieth Century Literature, Winter 90,Vol.36 Issue 4, Academic Search Elite EBESCOHOST*

Keeler, Jacqueline. "A Native American View-Thanksgiving, Hope, and the Hidden Heart of Evil." 23/05/2003. *http://www.pacificnews.org/yo/stories/97/97//26-keeler-thanksgiving.html*

Corn, potatoes and carrots grow in the field, whereas the human world is sterile. It is a harsh ironic end showing that while nature renews itself, man fails to do the same. The family is declining and nothing can change this fact.

Vince, the young grandson, arrives as a cheerful, young boy full of hopes and expectations and ends up inheriting his grandfather's house, taking his position on the sofa, gazing at the ceiling in a lifeless manner. He is the reincarnation of the grandfather, as well as the buried child.

Sam Shepard's play presents a microcosm of America itself. Not only does the play reflect the deterioration of the American family at large, it also reflects through its buried child the various crimes committed by the Americans, whether related to slavery, the Indians' genocide, or the Vietnam War. Facing one's guilt is very important for self purification whether this guilt is personal or national.

The decay of the family is outstanding. Instead of presenting the family as a source of comfort, Shepard displays it as a source of destruction. The fragile family ties are easily broken to separate them. The grandfather lies either on the sofa or on the ground from the beginning till the end of the play and no one cares. Halie, the wife, is a rather superficial character. She is either isolated in her room, or outside the house, spending a nice time with the priest. The two living sons are invalids: Tilden is mentally affected and Bradley is physically deformed. Real communication does not exist.

Shepard makes use of the myth of the American Dream, the vegetation myth of the Corn King, as well as the legend of the Holy Grail to reinforce the decline of the family. The American Dream is completely devastated. All the family members are failures with no exception. Dodge functions as the Corn King as well as the Fisher King. He dies after transferring his spirit and his responsibility to his young grandson, Vince. The latter arrives to the house of his grandparents as a promising young man and ends up becoming a copy of Dodge, his grandfather.

This pessimistic transference of Vince presents Shepard's view of the possibility of change. Actually, there is none. The only thing that changes in a rather miraculous manner is the natural world.

> grandfather's cigarette, and becomes the man we saw at the beginning of the show (2).

Halie's voice that has been heard at the beginning of Act One is heard again coming from her room upstairs. She talks to Dodge completely unaware of his death. Halie refers to the appearance of different kinds of vegetables and corn in their back yard:

> (As Halie keeps talking offstage, Tilden appears..., dripping with mud from the knees down. His arms and hands are covered with mud. In his hands he carries the corpse of a small child at chest level, staring down at it. The corpse mainly consists of bones wrapped in muddy, rotten cloth. He moves slowly toward the staircase ignoring Vince on the sofa. Vince keeps staring at the ceiling as though Tilden wasn't there. As Halie continues, Tilden slowly makes his way up the stairs... Tilden disappears above...) (73).

Buried Child is considered one of Shepard's masterpieces. It presents the deterioration of a particular family as a microcosm of the decline of the American family at large. The play presents a family whose members are associated to each other through very fragile ties. The only thing relating them strongly to each other is the dirty secret that the family tries to deny. This rejection of the past drives the family members to neglect their grandson Vince, who comes to his family house loaded with dreams and happy expectations that are not fulfilled. His home-coming functions as a catalyst to the events. Shelly, Vince's girlfriend, encourages both Tilden as well as Dodge to unfold their dirty secret.

Halie, the mother, does not approve of this action. She prefers to live in an illusive past, creating an imaginary golden history related to Ansel, her dead son, to compensate for the deteriorating conditions they live in. She carries a very intimate relationship with the priest. Her floating voice begins and ends the play to reinforce the idea of the difficulty of change.

Moving to the legend of the Holy Grail, it is one of the most important symbols of medieval Christian legends. J.J Collins states:

> At the last Supper, Jesus filled a vessel with wine and passed it among his disciples, instructing them to "drink the blood". Later, as Christ was removed from the cross, Joseph of Arimethea collected the blood of the Savior in this vessel. Fleeing Jerusalem, Joseph carried the cup with him, some say to England, to Glastonbury, others say to the Pyrenees. There he established a castle, and his family and descendants were made guardians of this vessel, this Holy Grail. Later, by some accounts during the reign of Arthur, a knight, called Perceval..., goes in quest of the Grail. He comes upon the Grail Castle, which is guarded and inhabited by an order of Knights and is ruled by a lame man,..., called the Fisher King. The area surrounding the castle is a desolate wasteland... After searching for many years, Perceval discovers the truth about the Grail. He finds out that the Fisher King is his uncle, and that Perceval had been "called" by the Grail to be its new protector (1).

Dodge is the Fisher King, who takes care of the Grail. Vince, is Perceval, his relative, who comes in quest of the grail. Consequently he is the knight who achieves the Grail by reaching a self recognition that makes him renew himself and the land The Grail here is a symbol of the family house

Vince accepts his role as the new guardian of this family. He ends the play, lying on Dodge's sofa, wearing his grandfather's cap and staring at the ceiling. Frederick Tang comments:

> Vince's (...) monologue at the end of the third act is... pivotal to the understanding of Shepard's play. At this moment we see how the cycle of dysfunction continues, from granpaw, to paw, to son. Vince, who entered as a city boy cool guy, slips into his grandfather's hat takes a couple drags off his

> against the wall, he shows that he cannot control his vicious, violent, alienated self. Since we know that these qualities, in the person of Dodge, drove him from the house, we can see that he has become Dodge's double. When Dodge perceives that Vince is now one of the family, he appoints Vince as his natural hair, willing him his house (516).

This new task of the reincarnation of the dying Dodge, links between Vince and Dodge on the one hand, and the vegetation myth of the Corn King, as well as the legend of the Holy Grail, on the other hand.

Starting with the vegetation myth, it is associated with the degenerating health of a King that is reflected on the barren land around him. His spirit had to be reincarnated in a young man, to continue his role and bring back fertility to the land. Dodge is here the presupposed dying King and Vince the young man who will carry this reincarnation (See Tucker Orbison 509).

The myth of Osiris the Egyptian King is closely associated with the death and resurrection of crops too. In an online article titled *Genesis* the myth is clarified:

> A motif of death and resurrection is central to many of the ancient mystery cults-in particular those related to the Egyptian Osiris... The myth of Osiris is that once he had become king of Egypt he set around the world dispensing his wisdom- but on his return his brother Set, jealous of his popularity, resolved to kill him... Isis set off in search of her husband, and learned that the casket containing his body had been carried by the waves to Byblos, were it had lodged in the branches of a bush, which in a short period of time had grown into a large and beautiful tree... Through the death and resurrection Osiris personified the crops of corn, which die and come to life again every year (1-2).

Relating this myth to Dodge and Vince, Dodge is similar to Osiris, whose death is transferred into a regeneration of the barren fields. His spirit is reincarnated in his grandson, Vince.

> In Buried Child the turning point of the drama, actually occurs off stage. Vince has left the farmhouse under the pretext of getting liquor for Dodge, yet he determined to flee the family and thus drives westward long into the night... Vince recounts a moment of epiphanic insight when he recognizes his inescapable identification with all the progenitors who have preceded him (101).

Vince realizes that he has a certain destiny which he has to accept. This self awareness of his belonging to the inescapable chain of the family is a self recognition he has acquired through his night drive. He explains this point to Shelly:

> VINCE. I was gonna run last night. I was gonna run and keep right running. I drove all night with the windows open. The old man's two bucks flapping right on the seat beside me... I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it as though I was looking at another man. As though I could see the whole face behind him. Like a mummy's face And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changed to his grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. Still recognized the bones underneath. Same eyes. Same mouth. Same breath. I followed my family clear into Iowa (71).

Vince comes back home in a total different shape. He rejects the family members who have rejected him before. In addition to this revenge, he smashes one bottle after the other, releasing the angry child within himself. Tucker Orbison comments:

> Forced to return to the home of his ancestors, where his family has cruelly rejected him, he now, in a spirit of revenge, rejects them.. . His drunkenness, the sign of his unconscious condition, persists till the end of the play. Smashing bottle after bottle

get rid of it. Martin Tucker states:" It is always the dirty secret, the buried dirt, that must be brought to the surface before it can be get rid of" (133). Facing and confronting one's guilt helps to get rid of the feelings of reproach. In Dodge's final overcoming of guilt denial, the idea of incest is slightly referred to. Charles G.Whiting writes:" The idea of incest is only very subtly communicated through a description of Tilden's loving attentions to the baby, a skilful contrast with Dodge's brutal insensitivity"(555). After this confession, Vince comes through the screen porch door, tearing off its hinges:

> Suddenly Vince comes crashing through the screen porch door,... tearing it off its hinges... Vince... landed on his stomach on the porch in a drunken stupor... He has a paper shopping bag full of empty booze bottles. He takes them out one a time as he sings and smashes them all at the opposite end of the porch, behind the solid interior door (67).

The way Vince comes in, cutting a hole in the porch's screen, is like the rebirth of the buried child. Kimball King states: "Vince cuts a hole in the porch's screen and dives through it into the living room, a stage emblem of birth, as if he were the buried child itself being reborn in order to take over control from Dodge"(88).

Vince returns as a completely different person. He has been driving his car throughout the night, reconsidering his life and his family. He has reached a state of self recognition and self awareness through this drive. He has become the guardian angel of the family, who helps them to unearth the past, purify it, to be able to look into the future. Tucker Orbison comments: "Vince's responsibility is to unearth the past , purify it, and look toward the future. Vince thus represents a "force" of vitality" and plays the role of the guardian angel of the family" (511).

This transfiguration of Vince has taken place off stage. During his long drive to get his grandfather liquor, something happened to Vince which is considered the turning point of the play. Leslie A Wade writes:

> In a number of Shepard's plays the past- which might be expected to supply the audience with the origins and meaning of the conflicts they view- is itself the subject of dispute. Was the buried child... Tilden's or Dodge's? Was the dead son Ansel a basketball hero as his mother claims? (64)

This dispute, in relation to the buried child, stops after Dodge's unfolding of the secret to Shelly. Halie and Bradley try to stop him, but he brings it out as some sort of a confession before he dies:

> DODGE... You want me to tell ya? You want me to tell ya what happened. I'll tell ya... I wouldn't mind hearing it hit the air after all these years of silence.
> BRADLEY. No. Don't listen to him. He doesn't remember anything...
> HALIE.Dodge, if you tell her this thing-if you tell this , you'll be dead to me. You'll be just as good as dead!
> DODGE. That won't be such a big change. Halie...
> Me and Halie here were pointed toward what looked like the middle part of our life. Everything was settled with us... Then Halie got pregnant again... We weren't planning on having any more boys. We had enough boys already. In fact, we hadn't been sleepin' in the same bed for about six years...
> Halie had this kid. See. This baby boy. She
> had it. I let her have it on her own. All the other boys had had the best doctors... This one hurt real bad... It wanted to pretend that I was its father. She wanted me to believe in it. Even when everyone around us knew. Everyone. All our boys knew. Tilden knew... Tilden was the one who knew, better than any of us... Everything was canceled out by this one mistake. This one weakness.
> SHELLY. So you...
> DODGE. I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter (65-66).

The strategy of denial and rejection changes towards the end of the play. The buried dirt has to be confronted in order to

> SHELLY. (To Halie). I am here! I am right here in front of you. I am breathing. I am speaking. I am alive. I exist.
> DO YOU SEE ME (62).

The angry child inside Shelly destroys to be recognized. In this process she takes Bradley's wooden leg simply to torture him. Shelly tries to make them comprehend Vince's stories about them and her expectations to find a real warm family atmosphere, that has not been fulfilled:

> SHELLY.You all say you don't remember Vince, okay, maybe you don't... Maybe he's made this whole family thing up. I don't even care anymore. I was just coming along for the ride. I thought it'll be a nice gesture. Besides, I was curious. He made all of you sound familiar to me. Every one of you... I really believed that when I walked through that door that the people who lived here would turn out to be the same people in my imagination. Real people. People with faces. But I don't recognize any of you. Not one (64).

The members of this family do not care for each other. Shelly, the objective observer, emphasizes the absence of love in this family. Charles G. Whiting declares:" Shelly's function... is... to emphasize the theme of lack of love in this family"(552).

She has another important role in association with the dirty secret. She tells them that she knows that there is a secret rejected by the family, that has taken place in the past:

> SHELLY. I know you've got a secret. You've all got a secret. It's so secret, in fact, you're all convinced it never happened" (65).

In Shepard's plays and in *Buried Child* in particular, the past is more a source of confusion and dispute than an indicator of the present events. Sheila Rabillard states:

and when, dressed in yellow, she returns in Act Three with Father Dewis, we infer a sexual encounter. Moreover, she carries roses in her arms, an ancient symbol of passion" (513-514).

Noticing Shelly's presence, she asks Father Dewis about the proper Christian behaviour she should follow, in relation to the presence of a stranger in her house:

> HALIE. Father, there's a stranger in my house. What would be the Christian thing? (58)

Immediately she contradicts herself, goes to Father Dewis and behaves in an unchristian manner. She takes a silver flask of whisky from his vest pocket, opens it and takes a sip while crossing to Dodge. She refers to the bronze statue that is going to be built for Ansel, her fictitious hero, carrying a basketball in one hand and a rifle in the other. Bradley denies Ansel's playing basketball. She does not accept his objection:

> (Halie finds a silver flask of whiskey in Dewis's vest pocket. She pulls it out. Dodge looks on eagerly. Halie crosses to Dodge, opens the flask and takes a sip. To Dodge) Ansel's getting a statue, Dodge. Did you know that? Not a plague but a real live statue. A full bronze... A basketball in one hand and a rifle in the other.
> BRADLEY. (his back to Halie). He never played basketball.
> HALIE.You better shut up Bradley! You shut up about Ansel!
> Ansel played basketball better than anyone. And you know it. He was an All-American...
> BRADLEY. Ansel never played basketball (59-60).

Halie continues her talk about Ansel's history disregarding Shelly totally. The girl had to resort to violence, to draw Halie's attention to her existence. The buried infant inside her is released through anger and rage:

> Shelly suddenly throws the cup and saucer against the R. door... The cup and saucer smash into pieces...Shelly moves slowly toward Halie...

> sittin' right here in front of you. That other stuff was
> a sham.
> SHELLY. So the past never happened as far as
> you're concerned?
> DODGE. The past? Jesus Christ. The past is passed.
> What do you know about the past? (54)

Dodge lives the present moment and does not want anyone to remind him of the past. Consequently he rejects his pictures that reflect this past. Gerald M.Barowitz states: "The family exists on denial; Dodge will not admit he recognizes himself in old photos,..."(187). He lives the present moment. Neither past nor future interest him. This imprisonment within the present moment is reinforced by Shepard's technique of keeping Dodge on the stage throughout the play. He never leaves the stage. David J. De Rose declares: "He is the only character never to leave the stage" (102).

Shelly, the objective observer, does not give up easily. She keeps reminding Dodge of Tilden's story about the baby. She even refers to the photo she has seen in Halie's room presenting a woman carrying a baby:

> SHELLY. There's a baby. A baby in a women's
> arms. The same woman with the red hair. She looks
> lost standing out there. Like she doesn't know how
> she got there (54).

Dodge avoids Shelly and her questions. He takes from his blanket a protecting shield against the surrounding world. After Bradley's snatching of Dodge's blanket, he pulls Shelly's fur coat over his head to regain his lost sense of security, especially after Halie's coming back accompanied by the priest. Martin Tucker maintains"... in Buried Child... the blanket plays the symbolic role of warmth and security, and its theft represents the loss of that warmth and the betrayal of love by family members" (14).

Halie appears wearing a yellow dress, carrying roses in her hands.This change in her appearance is an implication to her affair with the priest. Tucker Orbison states:"..., Dodge, in Act One, clearly implies past sexual transgressions on Halie's part,

> baby just disappeared... He's the only one who knows where it is.
> DODGE. Tilden! Don't tell her anything! She's an outsider!
> TILDEN. He's the only one who knows where it is. The only one. Like a secret buried treasure (47-48).

Act two ends with a crude behaviour similar to Act One. Bradley is the performer in both incidents. He asks Shelly to open her mouth and inserts his fingers in her mouth, an action similar to rape:

> BRADLEY. Open your mouth.
> SHELLY. What!
> BRADLEY (...) Open up (...With his free hand he puts his finger into her mouth. She tries to pull away).Just stay put (She freezes. He keeps his fingers in her mouth. Stares at her. Pause. He pulls his hand out...) (49).

Act three begins with a different surrounding atmosphere. Rain stops and the sun shines for the first time in the play. This is an indication of the unfolding of the secret:

> Scene. Same set. Morning, Bright sun. No sound of rain (51).

Shelly plays an important role in the unraveling of the secret... She encourages Tilden to talk about his secret, whereas with Dodge, her policy is different. Her main goal is to take him from his permanent present, relating him to his past. She goes up to Halie's room and sees the past history of the family hanging in the form of pictures on the wall. She tries to involve Dodge in the talk about these pictures but in vain. He rejects the past totally to erase the dirty secret completely:

> SHELLY. Your whole life's up there hanging on the wall. Somebody who looks just like you. Somebody who looks just like you used to look.
> DODGE. That isn't me! That never was me! This is me. Right here. This is it. The whole shootin' match,

> SHELLY. Yes. That's what we're doing. It's easy.
> TILDEN. But there's certain things you can't tell me either right!...
> SHELLY. How come?
> TILDEN. I don't know. Nobody's supposed to hear it.
> SHELLY. Well, you can tell me anything you want to...
> TILDEN. It might be awful...
> Can I hold it? (Pause)
> SHELLY. The coat? Sure. I guess. (Shelly takes off her coat and hands it to Tilden ... You can have it if you want (45-46).

This conversation shows that Tilden is mentally invalid. He talks and behaves like a child, who is happy to have an opportunity for a conversation and the chance to touch and obtain the fur coat.

Shelly is a stranger, who observes the events and tries to comprehend them. She is a rather clever girl. Consequently she can sense that there is a drastic secret combining these family members together .She succeeds to break the ice between herself and Tilden. He is willing to unfold this secret to Shelly. Teresa L. Wolf comments:

> The family is hiding a heinous secret and a woman, Shelly, enters the scene and disrupts the uneasy equilibrium which has been established. She senses the presence of a dark secret behind the nightmarish environment in which she has found herself, and encourages Tilden to break the family past and reveal that secret to her (5).

At the end of Act Two, Tilden intends to tell Shelly his secret, as they have become friends. Dodge tries hard to stop him from unfolding their dirty secret:

> TILDEN. We had a baby. Little baby... So small that nobody could find it. Just disappeared. We had no service. No hymn. Nobody came... Little tiny

drink and give himself a chance to think things over. Therefore he does not respond to Shelly's request to leave:

> VINCE. Shelly, I gotta go out a while. I just gotta get outta here. Think things through by myself. I 'll get a bottle and I'll come right back...
> SHELLY. Can't we just go?
> VINCE. No I gotta find out what's going on here. Something has fallen apart. This isn't how it's used to be. Believe me(41).

Vince leaves his grandparents' house unrecognized and rejected. This situation makes Shelly furious. She starts to doubt Vince's being related to this strange family. Michael Kuchuara states:" No one seems to recognize Vince, and no one seems to care. The girlfriend is astonished-and then angered-at the lack of the familial ties" (2).

During Vince's absence, Shelly tries to prepare food for Dodge. He refuses her attempt. Food is not shared on the stage. There is an abundance of food. Everyone lives isolated from the others. Consequently they don't share food. L. Hays P. writes:

> There is an abundance of food on the stage – actual corn and carrots- but no one eats them. Shelly makes Dodge a cup of bouillon, but he refuses it. Halie pours Shelly a cup of whisky, but she smashes the cup. Dodge drinks from his own bottle and refuses to share with Tilden. Halie takes father Dewis', flask from his pocket... In short, there is no sharing, no drink from the same cup, no communion (6).

Tilden's behaviour with Shelly is a rather childish one. He refers to the secret indirectly and longs to touch her coat. He is surprised at the possibility of having a conversation with her:

> SHELLY. I can tell you some things. I mean we can have a conversation.
> TILDEN. We can?
> SHELLY. Sure. We're having a conversation right now.
> TILDEN. We are?

Vince tries to make Dodge recognize him, but in vain. He insists that he has just arrived and that he doesn't know anything about what has taken place during his absence. This satisfies Dodge, as far as the dirty secret will remain unknown:

> VINCE. Grandpa, look,
> I just got here. I just now got here. I haven't been here for six years. I don't know anything that's happened!
> DODGE .You don't know anything?
> VINCE No.
> DODGE. Well that's good. That's good. It's much better not to know anything. Much much better (31).

Vince asks to see his grandmother Halie as a last resort for recognition. Dodge explains that she is out with her boyfriend, Reverent Dewis:

> DODGE. Halie is out with her boyfriend. The right Reverent Dewis (32).

While Vince tries to make Dodge remember him, Tilden walks in carrying carrots from the back yard :

> (Suddenly Tilden walks on from L.just as he did before this time his arms are full of carrots) (35).

This regeneration of the yard paves the way for the reincarnation of the buried child, in Vince. Tilden does not recognize his son too. Shelly tries to make Vince realize that he is not recognized:

> SHELLY ...They just don't recognize you, that's all. They don't have a clue.
> VINCE. How could they not recognize me! How in the hell could they not recognize me! I'm their son. I'm their flesh and blood. Anybody can see we are related (40).

Vince suspects that something wrong has taken place during his absence. He decides to go out to get Dodge a bottle of

reunite with his family. His absence lasted for six years. Their arrival is very important. It is like a stone thrown in the stagnant water to motivate it. Leslie A Wade declares:" The arrival of Vince and Shelly functions as the play's dramatic catalyst"(10). They play an important role in the unraveling of the buried secret, in particular Shelly. Concerning Vince, he is essential for several trends in the play. The vegetation myth of the Corn King as well as the legend of the Holy Grail associate between Vince and his grandfather. Vince goes through a journey of self recognition and realizes the impossibility of evading his destiny. Another inclination presents Vince as a reincarnation of the buried child. Vince is also associated with the male violence in the play. Besides, his failure to go to New Mexico in the West includes him in the list of the males who failed to achieve the myth of the American Dream.

Vince brings Shelly to his grandfather's home, hoping to find the warmth and tenderness expected after six years of absence. Unfortunately, he is confronted with denial and rejection. No one recognizes him, specially his grandfather and his father. Not only is he unrecognized, but simply they don't care about him. Frederick H.Tang declares: "The real action begins when Vince, Tilden's son, returns to visit his grandparents' farm after six years. When he arrives, no one recognizes him even worth, no one seems to care" (2). Vince's homecoming presents an attempt to reunite with his roots. Dodge does not recognize him. He even mistakes him for Tilden, his father:

> SHELLY. ...We
> were going all the way through to New Mexico to see his father. I guess his father lives out there...We thought we'd stop by and see you on the way...
> he wants to get to know you again.After all this time. Reunite. Idon't have much time. Reunite. I don't have much faith in it myself.Reuniting.
> VINCE.(Dodge looks up at him,not recognizing him...)
> DODGE. You didn't do what you told me.
> You didn't stay here with me (30).

> The war criminal of the United States Army, ...murdered three million people in Vietnam, in countless places...Most of the victims were women and children...The slaughter begins in earnest meaning genocidal business. The United States Air Force launched the "Poling Thunder" air assault on the people in Vietnam in 1964. This assault alone dropped more bombs on the little country than were used in all of World War II (1).

This Vietnam War forms another dirty, buried secret, hidden by the Americans to avoid self- reproach. Consequently Shepard's buried child is echoed in the nation's past dirty secrets. These dirty evaded memories were based on the violent, cowboy archetype. The male violence is repeated in *Buried Child.* Stephen J.Bottoms explains:"Shepard has here capitulated to the idea of male violence as a permanent natural giver of American existence"(180-181). The first application of this male violence occurs at the end of Act One. Bradley cuts his father's hair, during his sleep, in a rather aggressive and violent manner:

> BRADLEY...His left leg is wooden, having been amputated along the knee. He moves with an exaggerated, almost mechanical limp...He looks at Dodge's sleeping face and shakes his head in disgust... Bradley cuts Dodge's hair while he sleeps (26-27).

Bradley cuts his father's hair causing the bleeding of his scalp. He does it on purpose to hurt the man. Hatred and rejection are the fragile ties connecting these family members to each other. The barren life they carry is reflected upon the unproductive field surrounding their house. Stephen J.Bottoms writes:"..., land and family offer not succor but poison..., the famil[y] systematically tear[s] each other apart with a primal savagery"(156).

Vince, the last male character in the family chain, arrives to his grandfather's house at the beginning of Act Two. He is Tilden's son. The grandson arrives with his girlfriend Shelly to

> and hungry- half of them died within few months from disease and hunger. When Squanto...found them, they were in a pitiful state...Their English crops had failed. The native people fed them through the winter and taught them how to grow their food. Nearly 70 percent of all crops grown today were originally cultivated by Native American people... By 1623, Mather the elder, a Pilgrim leader, was giving thanks to his God for destroying the heathen savages to make way "for better growth", meaning his people(2).

Hence if the Indians did not help the early Pilgrims, they would have died. This help was a natural characteristic of these Indians. They were brought up to be givers not sellers. In return, they had to face genocide and a loss of their land. Jerry Mander states:" Between 1776 and the late 1800s, Indian land holdings were reduced by about 95 percent, from about three million to 200,000 square miles"(2). All the treaties with the native Americans were broken. The Indians live in places that are deserted by the Americans, for loss of utility. Jerry Mander writes:" Indians live in non-urban regions, in the deserts and mountains and tundras that have been impacted least by Western society...They live in places that we didn't want"(4).

American films dealing with Indians are always under-estimating them. The genocide they were exposed to is never discussed in films or books. This is due to the Americans' wish to evade their buried guilt.

Another American dirty secret is the Vietnam War. It lasted for 15 years from 1960 to 1975. It started with a claim to assist the South Vietnamese in their army growing. In an online article titled *The Vietnam War*, this claimed objective is stated:" The stated objective was to allow the South Vietnamese Army to resist aggression from the North and to preserve their sovereignty as a democratic nation" (1).

The Americans killed nearly three million people. In an online article titled *American Genocide of the Vietnamese People*, the Americans' ignominious crimes in Vietnam are presented:

> committing atrocities to deny its capacity to commit atrocities, America has decayed into an obscene parody of itself(187).

Concerning slavery, it started in America in 1619. Slaves were treated in an inhuman manner and had nearly no rights. In an online article titled *Slavery in America- Liberty Themepark*, the conditions of slaves are fully discussed:

> The first slaves arrived in Virginia around 1619, and slavery existed in America for the next 250 years... During the four centuries of the Atlantic slave trade, an estimated 11 million Africans were transported to North and South America.
> In the United States, slaves had no rights. According to the Constitution, a slave was considered three-fifths of a person ... A slave could be bought and sold just like a cow or a horse. Slaves had no say in where they lived or who they worked for. They had no representation in government. Slaves could not own property and were not allowed to learn or to be taught how to read and write (1).

The dirty history of slavery is not the only buried history that America evades. The Indians' genocide is another dirty past of the American nation. When the Pilgrims and European settlers first came to America, they failed to cultivate the land. They were about to die. Native Americans helped them. Squanto, an Indian leader, helped them and showed them how to deal with the land to be successful farmers. The Thanksgiving celebrated by Americans till now is a celebration of their success to be successful farmers. The help of the native Americans was awarded with the genocide of nearly 30 million native Americans. Jacqueline Keeler, a Native American states:

> This may surprise those people who wonder what Native Americans think of this official U.S. celebration of the survival of early arrivals in a European invasion that culminated in the death of 10 to 30 million native people... When the Pilgrims came to Plymouth Rock, they were poor

> out there in the backyard! (They freeze.
> Long pause. The Men stare at her)...
> TILDEN. (Still husking) You should't told her
> what you told her. You know...
> I know, I know all about it. We all know...
> DODGE. I don't want to talk about it (21-22).

Dodge tries to forget the past and lives the present moment only. The past is rather tiresome. It brings blame, self - reproach and a dirty secret that he tries to deny. Consequently he prefers to limit himself to the present. J.Stephen Bottoms remarks:" Dodge's method of reconstructing reality is somewhat different. He appeals to neither past nor future, instead choosing to live in a perpetual present, in which memory is instantly shut out" (176).

Dodge tries to evade his dirty past. This aim drives him to deny his guilt, his killing of the child. Halie shares him this rejection and denial of guilt. In spite of their attempt, an uneasy feeling of guilt hovers around them creating an atmosphere of confusion. Still, they insist to deny and reject their guilt. The buried child has a very important symbolic role in relation to this atmosphere of rejection, dissociation and denial. Gerald M.Berkovitz states:" The central symbol of both dissociation and denial is the dead child" (187).

This dissociation and denial is not only related to this family. It is applied to the entire American nation. Shepard uses this family as a microcosm of an entire nation. Robert Brustein declares:" Buried Child uses the family as a commentary on an entire nation,..."(3). The policy of guilt-denial is applied by the Americans to avoid self- reproach. Dodge's family denial of their dirty past echoes America's attempt to purify its history from the dirty spots that stain it such as slavery, Indians' genocide, as well as the Vietnam War. Gerald M.Berkowitz writes:

> Dozens of examples will come to mind of the
> American cultural compulsion to burn our sins and
> to rewrite history so that we are always the good
> guys: slavery, the Indians, Vietnam...By

Tilden has become mentally incapable. He used to be an All-American footballer and has become a total failure. Tilden had incest with Halie, his mother, causing the birth of an unwanted child. Hence even the mother- son relationship is distorted. The promising harmonious family life promised by the myth of the American Dream is completely devastated.

Still, Tilden's return is essential for the development of the events. He is the first one to discover the regeneration of the fields surrounding the house. The family did not have corn in the yard for over thirty years. Therefore no one believes him when he brings the product of the field inside the house and covers Dodge with it:

> HALIE. We haven't had corn for over thirty years.
> TILDEN.The whole back lot's full of corn. Far as
> the eye can see (19).

This unexplained sudden growth of corn paves the way for the application of the vegetation myth as well as the discovery of the remains of the buried child. Tilden's bringing of the corn inside the house makes him link between the external and the internal worlds. King Kimball explains:" Tilden is the messenger who moves between foreground and background, bringing us tangible proof that the world outside the farm house is directly attuned to the events of the interior" (77).

The symbolic use of the buried child is an indicator of the unnatural development of events, in particular incest. P.L. Hays declares:" ... the symbolic uses of child murder occur in places where there is also the suggestion of incest, another symbol of perverted, unnatural development"(1).

The first mentioning of the buried child appears towards the end of Act One. Dodge claims that his own flesh and blood is buried in the backyard. He creates an illusion about the identity of the buried child relating it to himself. Tilden blames him for this swindle and tries to draw his attention to the fact that every one knows the story of this child:

> DODGE. My flesh and blood's

Tilden is not convinced with her fantastic stories about Ansel. He repeats in a doubtful tone a question about Ansel's being a hero:

> TILDEN.Ansel was a hero?
> Ansel was a hero? (Dodge kicks him...) (18).

Both Ansel and Tilden present a distortion of the American Dream. In an article titled *Stoppard, Shepard and Churchill*, this scrutinizing of the American Dream is clarified:

> In Sam Shepard's play, Buried Child,... the American Dream, the myth which pervades the nation, is torn apart, scrutinized from every angle... According to myth the dream includes owning land, being successful, and having a perfectly harmonious relationship with one's family. The American Dream constitutes a ... fantasy world in which everyone gets along, and no one ever gets into trouble (2).

Ansel does not get along. He dies very young during his honeymoon before having the chance to prove himself. Concerning Tilden, he goes to the West, following the important tenet of the American Dream that presents the West as a rich field for achieving one's dreams and acquiring success. He goes to New Mexico. The golden expectations of the dream fail. Tilden gets exposed to frustrating conditions that drive him back home. Marc Robinson remarks:" Tilden has returned home because he had nowhere else to go, but he remains hunted by the recollections of a vague crisis he just fled" (83). This crisis is not explained in the play. The West offered Tilden destruction rather than construction. Shepard does not go into details about Tilden's stay in New Mexico. Martin Tucker states:" When Tilden went to New Mexico, for reasons purposefully kept mysterious in the play, something happened to him. The "something" is never identified, but it is associated with break-down ,defeat and probably a stay in the penitentiary" (131).

Dodge insists on her not coming down. He does not want to have her around. The relationship between husband and wife is a rather critical one as it is based on denial and rejection . The real domestic warmth is totally missing. Consequently he insists on her not coming down:

> DODGE. Don't come down.
> DODGE. (Louder) Don't come down (8).

The reference to Ansel, her dead son, is the motivator of her motion. Halie intends to go and see Father Dewis to erect a monument for Ansel, who was killed during his honeymoon. She appears on the stairs, dressed in black, wearing a veil, totally absorbed in her talk about Ansel. She is unaware of the presence of Dodge and Tilden, who sit there smoking and husking:

> HALIE...He was a hero.
> Don't forget that. A genuine hero. Brave. Strong.
> And very intelligent...
> I'm going out now. I'm going to have lunch
> with Father Dewis. I'm going to ask him about a
> monument for Ansel! A statue. At least a plague
> (18,21).

Erecting this monument would reinforce her story about Ansel's heroism. Halie's tales of Ansel form a compensation for her present disappointment in her sons. David J. De Rose states:" At the beginning of the play, Halie's tales of Ansel seem almost a fantasy she has formulated and that she trots out from time to time as a substitute for her disappointment in her... sons"(106).

In this aspect she is similar to Mrs. Alving, the mother in Ibsen's play *Ghosts* (1881), who creates a false story about her husband's virtuous nature to offer her son Oswald a perfect picture of an ideal father. The difference is that Halie's illusive story is for herself not for others.

The family atmosphere is a very important environment where the family members learn how to be useful citizens. It teaches them the mutual relationship between the individual and his society. The compatriot either gets well acquainted with his social rights and his social obligations, or simply gets transferred into a living bomb that is about to explode at any time hurting himself and others. The threat of family disintegration is well defined in the article *American Family breakdown* as follows:" The disintegration of the family has always preceded the decline of a culture"(1).

This decline leads to the increase of violence. Destructive actions haunt the American houses, the media and the street. A 5-year-old boy was killed by two children in Chicago because he refused to steal candy. They simply threw him out of the window. *The Woodstock Report* presents the comment of the child's grandmother:" We hope that somebody, somewhere, somehow, will do something about the conditions which are causing our children to kill each other" (9).

The deteriorating conditions of the American family are discussed in Sam Shepard's play *Buried Child*. Lack of communication is outstanding between the members of this family. Shepard begins his play with a conversation between Halie, the wife, and Dodge, the husband. It is a rather peculiar conversation. Halie's voice is only heard coming from her room upstairs. Dodge makes comments every now and then. The nature of their conversation that lacks their presence together in the same place, confirms the difficulty of communication between the married couple. Halie seems unaware of her husband's physical suffering, being content with suggesting his taking a pill to decrease his pain:

> HALIE'S VOICE. Dodge?(...)
> Dodge! You want a pill, Dodge?
> (...)! You know what it is, don't you? It's the rain!
> Weather. That's it...I'm coming down
> there in about five minutes if you don't answer
> me!(8)

of the family.Cross references will be made to the nation's dirty, buried and evaded past. Shepard's standpoint is based on distrust and doubt in the existence of a normal and healthy family atmosphere. Stephen L. Bottoms declares:"..., his real preoccupation seems to be with the tortured question of why the family is a family at all, with what a family actually is and how it holds together (if indeed it does) in a world stripped of old consonances and certainties"(153).

In order to absorb a full comprehension of the family crisis in *Buried Child*, a brief survey of the American family disintegration would help. The family in America is really facing various problems. Real communication between family members is missing. Parents don't offer their children the time required to participate in their lives. Dr. Yarbrough writes:

> Research conducted among teenagers found that in homes where the mother lived with the child, teens said their mothers spent an average of 50 minutes per week in meaningful interaction with them. In homes where the father lived with the child, teen respondents stated that the father spent 15 minutes per week in significant involvement with the teens (10).

The increase of the single parent phenomenon is due to the increase of the divorce percentage. An article titled *American Family breakdown* takes Georgia as an example to the increase of divorce:" A 1994 Georgia court docket shows that nearly 20% of the court cases were divorce"(1). An online article titled *The American Family: A Community in Crisis*, further discusses the dilemma of the American family:

> Three out of four teenage suicides occur in households where a parent has been absent ... Tracking studies report that five out of six adolescents caught up in the criminal justice system come from families where a parent (...) is absent... Recent reports indicate that every day in America over 500 children, ages 10 to 14, begin using illegal drugs and over 1000 start drinking alcohol(2).

The Notion of 'the Family' in Sam Shepard's Play
Buried Child

Dr. Mona Wahsh
Lecturer at Ain Shams University
Women's College for Arts,Science and Education

Buried Child (1978) is classified as a domestic play. It is part of Shepard's 'family plays' in addition to *Curse of the Starving Class* (1977) as well as *True West* (1980). The play was awarded the Obie Award for Playwriting (1978) and the Pulitzer Prize in Drama (1979) (See The Facts Sam Shepard 2). These awards did not prevent Shepard from revising the text for a particular theatrical performance, namely the Steppenwolf Theater Company's Performance, in 1996. Becca Worthington states: "It is the first Pulitzer Prize-winning play in history to be revised after winning" (92).

Buried Child presents a corrosive vision of the American family. The members of this family deny and reject each other. Real communication between them does not exist. Shattered hopes and unfulfilled dreams distinguish these relatives. The only thing that links them together is the dirty secret of the buried child.

Furthermore, to reinforce the disintegration of this family, the dramatist makes use of the myth of the American Dream, the vegetation myth of the Corn King, as well as the legend of the Holy Grail. The degeneration and decay of family relationships is a microcosm of the decline of the American family. Even the dirty secret of the play is not limited to this family in particular. It is a symbol of America's dirty past, whether related to slavery, the Indians' genocide, or the Vietnam War. Hence 'the buried child' represents the dirty past of this family on the one hand and of the nation on the other hand. It is also a symbol of the child within man that destroys and breaks things around him due to rage.

The objective of this paper is to analyze Shepard's conception of 'the family' in a world deprived of certainties, relating this degenerating family to the crisis of the American family at large. The different myths and legends present in the play will be discussed in relation to the main theme, the decline

ملخص



رواية ولتر سكوت «التعويذة»
قراءة جديدة من منظور إسلامي

د. بثينة أحمد أبو المجد *

بينما كان الصليبيون الجدد يعدون العدة ويحشدون الجيوش لغزو العراق، فضلا عن سياسة الإبادة التى يتبناها اليهود ضد الشعب الفلسطيني بأعتباره إرهابيًا حسب المعايير المزدوجة للسياسة الأمريكية التى استشرت بعد سبتمبر ٢٠٠١ مستهدفة العرب والمسلمين بصفة خاصة، تبادر إلى الذهن الحروب الصليبية الغابرة كموضوع هام يتضمن أحداثا يستحضرها ما نعيشه الآن من واقع أليم.

لذا يسلط هذا البحث الضوء على رواية «التعويذة» (١٨٢٥) للشاعر والروائي البريطاني السير ولتر سكوت، الذي يعتبر في تاريخ الأدب الإنجليزى من أشهر كتاب الرواية وخاصة الرواية التاريخية التى أرسى قواعدها، حيث تتناول الرواية فى إطار قصصي أحداثا من الحروب الصليبية، خاصة الحملة الصليبية الثالثة التى التقى فيها القائد صلاح الدين الأيوبي بالقائد الصليبى ريتشارد الأول ملك بريطانيا المعروف بريتشارد قلب الأسد. وقد مزج المؤلف الخيال بالواقع فى أسلوب يخدم تمام أغراضه كغربى ينتمى إلى أمة الصليبيين، حيث ركز كل جهده ومقدرته الأدبية على تشويه صورة الإسلام والمسلمين مقابل تمجيد المسيحية والقائد والمقاتل الصليبى.

ومن هذا المنطلق تأتى أهمية تلك الرواية عند الغرب، فقد لاقت قبولا كبيراً عند القارئ الغربى وتعد أكثر أعمال سكوت نجاحا حيث ترجمت إلى العديد من اللغات الأوربية: الفرنسية والألمانية والفنلندية والإيطالية والجيلية الإيرلندية وحتى الروسية، وقدمت فى شكل مبسط لتلاميذ المدارس للقراءة والدراسة، وتحولت إلى عروض مسرحية وموسيقية مغناة (أوبرا) قام بوضع موسيقى أحد تلك العروض مطران إحدى الكنائس.

والهدف من البحث هو الكشف عن موقف ولتر سكوت المعادى للإسلام فى تناوله لتاريخ تلك الحملة، كما أنه يوجه الانتباه إلى حقيقة هامة وهى تعمد كتاب الغرب عبر الزمن تشويه التاريخ الإسلامى والشخصية المسلمة. لذلك فقد لزم علينا كمسلمين أن نكشف عن تلك الحرب الخبيثة ضد الإسلام والمسلمين وأن نبذل كل الجهد لإظهار حقيقة ديننا الحنيف للغرب الذي في معظمه يجهل تلك الحقيقة.

• أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي كلية الدراسات الإنسانية ـ جامعة الأزهر.

•• ألقى هذا البحث في مؤتمر بجامعة الأزهر في مايو ٢٠٠٢ عن الدراسات الإنسانية والقضايا المعاصرة

Walsh, Catherine, " The Sublime in the Historical Novel: Scott and Gil Y Carrasco". *Comparative Literature* , Vol. 42, No. 1, 1990.: 29-49.

The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 10, 1994.
The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Vol. 2, 1983.
The Oxford Dictionary of Quotations, 1979.

Lockhart, J.G. *The Life of Sir Walter Scott.* London: J.M. Dent, 1957.

Luckacs, Georg. *The Historical Novel.* trans. From the German by Hannah and Stanley Mitchell, Middlesex: Penguin, 1962.

Ma'Sumi, M.S." Islamic concept of Human Rights . " *Islamic Studies*, Viol. 11, No. 1, 1972 : 211 -221.

Naqvi, Ali Raza. "Laws of War in Islam". *Islamic Studies*, Vol. 13 , No. 1, 1974: 25-43.

Richetti, John, ed. *The Columbia History of the British Novel.* New York: Columbia University Press, 1994.

Said, Edward W. *Orientalism.* New York: Pantheon Books, 1978.

Samiullah, Muhammad. " The Meat: Lawful and Unlawful in Islam".*Islamic Studies,* Vol. 11,No. 1, 1982: 75-103.

Stevenson, Lionel . *The English Novel: A Panorama.* Boston: Houghton Mifflin, 1960.

Sutherland, John. *The Life of Walter Scott.* Oxford : Blackwell, 1995.

Thomson, David. *England in the Nineteenth Century.* London: Penguin, 1978.

Tracer, Robert " Human Rights in Islam". *Islamic Studies*, Vol. 28, No. 2, 1989: 117-129.

Tyerman, Christopher. *England and the Crusades*: 1095-1588. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Wahyudi, Jarot . " Exegetical Analysis of the Ahl A-Kitab Verses of the Qur'an ". *Islamic Studies*, Vol. 37, No. 4, 1998: 425-443.

Fatima, Samar. "Nature and Effects of the Islamic Attitude to Women ". *Islamic studies*, Vol. 21, No. 1, 1982: 105-121.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel.* New York : Harcourt, Brace and Company, 1927.

Garieli, Francesco. *Arab Histories of the Crusades.* Berkely: University of California Press, 1984.

Gunny, Ahmad. *Images of Islam in Eighteenth - Century Writings.* London: Grey Seal, 1996.

Gwynn, Stephen. *The Life of Sir Walter Scott.* London: Thornton Butterworth, 1930.

Haneef, Suzanne. *What Everyone Should know about Islam and Muslims.* Chicago: Kazi Publications, 1995.

Hayden, John O. ed. *Scott: The Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Hellinbrand, Carole. *The Crusadės: Islamic Perspectives*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Hindley, Geoffrey. *Saladin.* London: Constable, 1976.

Hoisington, S.S. "Pushkin's Belkin and The Mystifications of Sir Walter Scott." *Comparative Literature*, Vol. 33, No. 4, 1981: 342-357.

Lane-Poole, Stanley . *Saladin and the Fall of the Kingdom of Jerusalem.* New York: Putman's Sons, 1898.

The Betrothed, The Highland Widow and Other Tales. London : J.M. Dent, 1906.
Ivanhoe. London: Everyman's, 1960.

B. Secondary Sources:

Al-Disuqi, Rasha. " The Muslim Image in Contemporary American Fiction " . *Islamic Studies*, Vol. 31, No. 2, 1992 : 196-184.

Anderson, W.E. K. ed. *The Journal of Sir Walter Scott.* Oxford : The Clarendon Press,1972.

Atiya, Aziz Suryal. *The Crusade in the Later Middle Ages*. London: Methuen, 1938.

Buchan, John. *Sir Walter Scott*. London: Cassell and Company, 1932.

Burgess, Anthony. *English Literature.* London: Longman, 1974.

Chew, Samuel, C. *The Crescent and the Rose*. New York: Octagon Books, 1965.

Cockshut, A.O. *The Achievement of Walter Scott.* London: Collins, 1969.

Crawford, Thomas. *Scott*. Edinburgh : Oliver and Boyd, 1965.

Cross , Wilbur L. *The Development of the English Novel*. New York: Macmillan, 1999.

Devlin, D.D. ed. *Walter Scott: Modern Judgements*. London : Macmillan, 1968.

Evans, Ifor. *A short History of English Literature.* London: Penguin, 1976

in the world. Egypt is able to do this through Al-Azhar , the oldest and most respectable Islamic institution in the world. Good learned men of religion can be sent to address the people in the West and to correct any misconceptions about Islam and Muslims. Media campaigns can be launched for this mission through well-qualified men of religion. Finally, we have to know that attempts in the West to distort Islamic faith, history, and character are still going on and will no doubt continue . Such attempts must be exposed and refuted.

NOTES

1. For the history of Saladin and the Crusades, the following books have been consulted: Carole Hillenbrand's *The Crusades : Islamic Perspectives* (1999) ; Geoffery Hindley *Saladin* (1976); Francesco Garieli's *Arab Histories of the Crurades* (1984); Stanley Lane-Poole's *Saladin and the Fall of the Kingdom of Jerusalem* (1898) ; and *The Encyclopaedia of Islam,* vol. 2 (1983).

2. Quotations from Scott's novel are taken from *The Talisman*, New York: Everyman's, 1967.

WORKS CITED

A. Primary Sources:

القرآن الكريم

The Meanings of the Holy Qur'an, trans. Abdullah Yusuf Ali, Beltsville: Amana Publications, 1997.

Works by Sir Walter Scott:
The Talisman .London : Everyman's, 1967.

Scott's deviations from history are certainly intentional . He is very selective in his choice of the material which serves his purposes of glorifying Christianity and the Christians; Stanley Lane-Poole rightly says :

> But his main source was clearly, not the romances, but the chronicles, which he used as far as they suited him, and very properly threw over whenever they did not fit his scheme. (392)

Moreover, Scott deliberately introduces a mass of fabricated tales to serve his aim of underrating the image of Saladin. Undoubtedly, Scott tends in every possible way to undermine the Muslim faith and character. His novel *The Talisman* is part of the intellectual and cultural campaign launched in the West against Islam.

To conclude, such fiction, as R. Al-Disuqi points out, is part of the "distortions which abound in news reports, propaganda documentaries, writings about history... and journalistic articles " . Muslims should realize the effect of such malicious writings on the image of Islam and Muslims in the West. This propaganda is planned to enforce in the Western mind that the Arab Islamic peoples are uncivilized, consequently they need another power to teach them civilization, democracy and advancement; in short, to carry what the West has come to know as " the white man's burden" (Thomson 204). The history of the Crusades, the later colonial policy in the Middle East, and finally the Anglo -American invasion of Iraq illustrate this point.

Therefore. it is our duty as Muslims to make clear the true image of Islam to non-Muslims not only in the West but everywhere

"make some sacrifice rather than mar such happy prospects" (278). Edith's answer is:

> Men may sacrifice rams and goats , but not honour and conscience. I have heard that it was the dishonour of a Christian maiden which brought the Saracens into Spain; the shame of another is no likely mode of expelling them from Palestine... I call it foul dishonour, that I, the descendant of a Christian princess, should become of free-will the head of a harem of heathen concubines. (278)

Scott continues to emphasize the superiority of Christianity over Islam when the hermit tells Edith that the conversion of Saladin is possible because his "good qualities seemed often to incline him towards the better faith" (306). Scott aims at misleading his reader when he introduces such false episodes; no historian has ever reported such false fables about Saladin. Saladin, the famous Muslim hero, would never sacrifice his faith and military prestige for the love of a Crusader's kinswoman. Stanley Lane-Poole refuted this incident and other false incidents which Scott fabricates:

> If Saladin was to marry Edith there must be a meeting; and so the ordeal by battle and the unhistorical slaughter of Conrad and the master of the Temple (whose name was not " Sir Giles Amaury") serve also most conveniently to make the chief actors acquainted. It is possible that Scott was really unaware of the fact - somewhat singular, considering their close relations, both hostile and diplomatic - that Richard and Saladin never actually met face to face. The King twice proposed an interview, but in each case Saladin declined. It was "Saphadin" (Saladin's brother) who really met Richard and exchanged much cordial hospitality. and who conducted all negotiations. (394-95)

> I will convert him to Holy Church with such blows as he has rarely endured. He shall recount his errors before my good cross-handled sword, and I will have him baptized on the battle-field from my own helmet though the cleansing waters were mixed with the blood of us both. (94).

Saladin is further referred to by the Grand Master of the knights as an "unchristened Turk of tenpence" who " affects faith, and honour, and generosity, - as if it were for an unbaptized dog like him to practice the virtuous bearing of a Christian knight !" (114). Quite clear is Scott's prejudice against Islam and the Muslim leader.

Scott proceeds to give an unfair protrait of the Muslim leader Saladin. In *The Talisman* he distorts historical fact when he presumes that Saladin took the initiative for a peace treaty insisting on a marriage alliance which Richard describes as a " bargain" (199). Edith Plantagenet, Richard's kinswoman; does not agree to be sacrificed and wedded to a Muslim. She throws Saladin's letter of proposal on the ground, and places her foot upon it, then she tells Kenneth who comes in disguise as Saladin's messenger:

> ... can his art convert a Christian knight, ever esteemed among the bravest of the Holy Crusade, into the dust-kissing slave of a heathen Soldan - the bearer of a Paynim's insolent proposals to a Christian maidan - nay, forgetting the laws of honourable chivalry, as well as of religion!. But it avails not talking to the willing slave of a heathen hound... tell the heathen Soldan, thy master, that I scorn his suit as much as I despise the prostration of a worthless renegade to religion and chivalry - to God and to his Lady ! (267-68).

Richard expresses his hopes that the marriage would bring the "conversion of the Soldan " to Christianity ; he thus asks Edith to

Scott, however, falls into historical errors on purpose. Contrary to what we have in Scott's novel, as Stanley Lane-Poole reports, Saladin's solitary rides about the plains never occurred, " he never travelled unattended; he generally had his guard of mamluks when he was anywhere near the enemy " (395). "Equally fictitious are Saladin's visit in the disguise of a Hakim" (Lane-Poole 395). Thus " the chance encounter with Kenneth, the disguise and the talisman belong to the category of the 'Thousand and One Nights'" (Lane-Poole 395).

In such invented episodes Scott mishandles both Islamic faith and the character of Saladin, who " was a man of firm faith , one who often had God's name on his lips " (Garieli 87). In Scott's novel the talisman which El-Hakim used to cure King Richard of his fever is described by the novelist as "charmed stone" (314) . Saladin, as a good Muslim, would never get himself involved in sorcery or charms. However, Scott uses such episodes to provide an element of suspense throughout the novel and at the same time to set an oriental colour.

In his portrait of Saladin, Scott ignores his valour and other chivalrous qualities and only gives a description of his dress;

> In his snow-white turban, vest, and wide Eastern trousers, wearing a sash of scarlet silk, without any other ornament, Saladin might have seemed the plainest dressed man in his own guard. (285).

Meanwhile, the English monarch is shown as matchless in bravery and courage. He will meet Saladin in battle, strike him with his battleaxe, then force him to embrace Christianity:

> Saladin, than whom no greater name is recorded in Eastern history, had learnt, to his fatal experience, that his light-armed followers were little able to meet in close encounter with the iron-clad Franks, and had been taught, at the same time, to apprehend and dread the adventurous character of his antagonist Richard. (70)

Even in his illness, Richard is " like the imprisoned lion viewing his prey from the iron barriers of his cage " (71) . Before recovering his full strength he could wield his two-handed sword, in" pure trial of strength" and with a sway cut an iron bar in two pieces (288). Richard's health is, for Scott, "glory and wealth to Christendom" (83).

In contrast to the outstanding character of King Richard, Saladin is presented as a dim mysterious figure built up of three different personalities. Saladin is the Muslim Emir Ilderim who meets Kenneth at the beginning of the novel, EL-Hakim or the Muslim physician who goes on a risky errand to cure king Richard from fever with the fabulous talisman, and finally he is the submissive Sultan who meets Richard towards the end of the novel and signs with him the peace treaty. Scott's novel abounds in such groundless episodes which are deliberately interwoven to distort the image of Saladin. In tracing the history of Saladin, one is to find that Scott is not true to historical facts in his handling of this Muslim leader who has always been shown , even by Western chroniclers, to be " the epitome of chivalry and Muslim honour " (Hillenbrand 317). Stanley Lane-Poole says of Saladin:

> The character of the great Sultan... appeals more strongly to Europeans than to Moslems, who admire his chivalry less than his warlike triumphs. To us it is the generosity of the character rather than the success of the career, that makes Saladin a true as well as a romantic hero. (401)

bad faith" (95), thus a Muslim's prayer is " an act of idolatry ", a "heathenish worship", and "a crime dishonourable to the land in which high miracles had been wrought , and where the day-star of redemption had arisen "(234).

IV

The hostile attitude of Scott towards Islam and Muslims is further noticeable in his treatment of the character of the Muslim leader Saladin. Scott declares in his introduction to *The Talisman* that "most of the incidents introduced in the following tale are fictitious ; and that reality, where it exists, is only retained in the characters of the piece "(5) . However, as earlier hinted at, the novelist twists historical events to suit his malicious purposes. He distorts historical facts when it comes to dealing with the character of Saladin. While giving a more favourable interpretation of Richard, who was in reality thought as the possessor of "brutal and ferocious valour" (Parker, preface to *Talisman,* ix), Scott is trying his best to defame the character of the Muslim leader Saladin.

Scott has emphasized Richard's valour and strength in every way in his novel. The English king is the magnificent hero of the novel, he is the "valiant king" who may " become king of Jerusalem" (85, 207). Scott is trying to convince the reader that Richard's triumphant march to Jerusalem is hindered only by " the jealousies" of the other European sovereigns who created discords and obstacles which "impeded every active measure proposed by the heroic though impetuous Richard" (69) . To this discouraging cause , as Scott suggests, is added the bad climate which rendered the Crusaders victims to " the insalubrious influence of burning heat and chilling dews" (69-70). The following quotation makes clear Scott's attempt to depict Richard as superior to Saladin in power and character :

Knowing that Saladin was originally Kurdish, Scott tries to degrade his descent when he lets the Muslim Emir tell Kenneth: "Eblis (Satan) may be hated, stranger, but he must be feared ; and such as Eblis are his descendants of Kurdistan" (39). On another occasion the Muslim Emir, who is later discovered to be Saladin, confesses to Kenneth that he is " no Arab" but a "Kurdish Seljook" (33). Scott's remark here implies that the victory at Hattin was not won by an Arab. Scott is so much prejudiced against Arabs and Muslims that he makes the Archbishop of Acre say that one cause of their (Muslims') "being permitted to remain on earth is that they might minister to the convenience of true Christians - Thus, we lawfully make slaves of heathen captives... Therefore, Mohammadans may be used for their service in that papacy " (95).

Finally, Scott gives a picture of both the Muslim warrior and the Crusader in which he further attempts to glorify Christianity and the Crusader while undermining Islam and the Muslim character:

> Each warrior prayed ere he addressed himself to his place of rest. The Moslem turned towards his Kebla, the point to which the prayer of each follower of the Prophet was to be addressed and murmered his heathen orisons, while the Christian, withdrawing from the contamination of the infidel's neighbourhood, placed his huge cross-handled sword upright, and kneeling before it as the sign of salvation, told his rosary with devotion which was enhanced by the recollection of the scenes through which he had passed, and the dangers from which he had been rescued. (52)

Scott's anti-Islamic attitude is quite evident; a Muslim's prayer is "heathen orisons ", hence the whole of his neighbourhood - in Scott's view - is contaminated. Scott is so ignorant as to consider Islam a "

> With inconsistency enough, the Saracen also sung lays in praise of wine... and his gaiety length became so unsuitable to the Christian knight's contrary train of sentiments, as, but for the promise of amity which they had exchanged, would most likely have made sir Kenneth take measures to change his note. As it was, the Crusader felt as if he had by his side some gay **licentious fiend**, who endeavoured to ensnare his soul, and endanger his immortal salvation, by inspiring loose thoughts of earthly pleasure, and thus polluting his devotion, at a time when his faith as a Christian, and his vow as a pilgrim, called on him for a serious and penitential state of mind. (emphasis added)
> (37)

Earlier in the novel the same Crusader, sir Kenneth, was talking in favour of wine, and among his provision is a "leathern bottle" of it (26). However, Scott here attempts to discredit the Muslim by showing him acting like a "licentious fiend" who attempts to seduce a Christian "penitential" soul. Significantly, the Muslim here is Saladin whose "religious conviction", as G. Hindley reports, was recognized by all those who came into contact with him (xii).

Scott's attempt to undermine the image of Muslims is further shown when he makes the Muslim warrior Ilderim - who is again Saladin in disguise- sing verses, which "derive their source" as Scott maintains," from the Evil Principle" (41) . In the footnote to this "satanic" hymn , Scott warns the reader, "for fear of misconception", that "it is composed by a heathen, to whom the real cause of moral and physical evil are unknown" and who does not have "the benefit of the Christian Revelation" (43) . On hearing such "blasphemous hymn", Kenneth decides either to " take an abrupt leave of the Saracen ", or as a Crusader, to kill him and "leave him food for the beasts of the wilderness "(43).

Scott's purpose is definitely to distort the image of a Muslim warrior by showing him as immoral and coward. At the same time, his account is suggestive of the superiority of the Western Crusader both in manners and in culture.

Hence, Scott recurrently refers to the Arabs and Muslims as "Saracens", "pagan", "heathen", " infidel", " foul infidel", "vile infidel", "paynim", "infidel dog", "unbaptized dog", " unbaptized slave of darkness", "unbeliever", "accursed race", " heathen hound", " heretics"... . Scott's prejudice against Islam and Muslims is best shown in the following quotation in which Kenneth the Crusader says to the Muslim warrior, Ilderim, who " boasted himself a descendant of demons":

> ... **your blinded race had their descent from the foul fiend,** without whose aid you would never have been able to maintain this blessed land of Palestine against so many valiant soldiers of God. I speak not thus of these in particular, Saracen, but generally of thy people and religion. Strange is it to me, however, not that you should have the descent from the Evil One, but you should boast of it.
>
> (emphasis added) (38-39)

For Scott, then , Muslim people descend from the evil and" foul fiend". For him, again, Muslims' " best prayers are but as blasphemy and sin", as Kenneth tells the Muslim Emir (38). Later in the novel, when the Muslim physician , who comes to cure king Richard, rises to perform the evening prayer turning his face to Mecca and reciting " the petitions which close the Moslemah's day of toil", the bishop and the English baron looked at each other " with symptoms of contempt "(98-99).

Scott, who shows knowledge of the prohibition of wine in Islam (26-27), contradicts himself when he says:

on his head"(39). Clearly, Scott had this missionary zeal at heart. His principal aim is to discredit Islam and Prophet Muhammad.

As one might expect, Scott's image of the Arabs and Muslims is in no way better than his image of the Prophet of Islam. As earlier mentioned, Scott concentrates his energies on portraying the Christian Crusader as powerful, of "free blood and a fearless heart" (34), in contrast to the physically and morally weak Muslim. Scott is apparently trying to fill his reader's mind with one idea: the superiority of the civilized, Christian Crusaders over the "savage" uncivilized Arabs and Muslims; he thus says:

> The same feeling (of superiority), which dictated to the Christian knight a bold, blunt, and somewhat careless bearing, as one too conscious of his own importance to be anxious about the opinions of others, appeared to prescribe to the Saracen a style of courtesy more studiously and formally observant of ceremony. (25)

Scott furthers this false idea of the " savage " Muslim when king Richard reminds his Queen that now she is not in her "own land of fair play , where men speak before they strike, and shake hands ere they cut throats" (225) . Then Richard describes to her the difference in culture between their European folk and the Muslims, he thus says:

> Danger in our land walks openly, and with his blade drawn, and defies the foe whom he means to assault; but here he challenges you, with a silk glove instead of a steel gauntlet, cuts your throat with the feather of a turtle-dove, stabs you with the tongue of a priest's brooch, or throttles you with the lace of my lady's bodice. (225)

impostor, on whose inspiration he came hither, how he has sped on his errand" (223).

Scott's hatred of Muhammad (PBUH) urges him to repeatedly discredit him whenever he is mentioned. Thus, instead of the praise "Peace Be Upon Him" commonly uttered by a Muslim on the mention of the name of Prophet Muhammed, the Crusader is made by Scott to say:

> I am satisfied that this heathen (El-Hakim) can cure the sickness of king Richard, and I believe and trust he will labour to do so. Time is precious. If Mohammad - may God's curse be on him ! - stood at the door of the tent, with such fair purpose as this Adonbec el Hakim entertains, I would hold it sin to delay him for a minute. (112)

How malicious Scott is in referring to Prophet Muhammed in such an isolent manner. On another occasion we see how much Scott is hateful of Islam and Prophet Muhammad:

> Richard took a scroll (a letter from Saladin) , in which were inscribed these words: " The blessing of Allah and his Prophet Mohammed! " [" Out upon the hound ! " Said Richard, spitting in contempt, by way of interjection .] (93)

Just the mention of the name of Allah and His Prophet Muhammed, drives king Richard out of temper and he spits in contempt !! In this same letter, Saladin offers to send a Muslim physician - Adonbec el Hakim - to cure king Richard of his illness since Christian and Jewish " mediciners work without the blessing of Allah and our holy Prophet" (39). Again, on reading this, Richard immediately mutters " Confusion

Another aspect of Scott's endeavour to distort Islam is to make the Muslim swear as such : "by the beard of Saladin", " by my father's beard" (41), " In the name of Issa Ben Mariam " (88), " but I swear to thee by the turban of the Prophet", "by Mohammad, Prophet of God", " by the Holy Caaba " (28) " by the corner-stone of the Caaba " (29), "by the head of the Prophet", (288). Such oaths are prohibited in Islam.

Scott further distorts Islamic faith by referring to Muslims as "Mohammadans" (95). This is a conventional Western misconception which propagates the false notion that Islam is a man-made religion fabricated by Muhammad.

III

Part of the rhetoric of the West against Islam is to undermine the character of Prophet Muhammad and the Muslim character in general. For Scott, Muhammad is still viewed as an " impostor " who must probably have possessed superior talents to enable him to win over his countrymen's affection. Highly symptomatic of the mentality of the European is the definition of the word "imposteur " given by Furetiere in his *Dictionnaire Universel* (1694): "trompeur, affronteur, calomniateur. Mahomet a étè un grand imposteur qui a trompé bien des peuples" (qtd. in Gunny 4) . For Scott, Islam is a " false religion" (214) and the Prophet of Islam is thus referred to in *The Talisman* as the " false Prophet, who is the foul fiend's harbinger " (44).

Scott thus endeavours throughout his novel to belittle the image of Prophet Muhammad. Hence, Richard the Lionheart insolently orders his archers to take a dead Turk (Muslim) out of the camp, " strike the head from the trunk, and stick it on a lance, taking care to turn the face to Mecca, that he may the easiest tell the foul

"O people , We have created you of a male and a female ; and have made you into nations and tribes that you may know each other. Truly, the most honoured in the sight of Allah is the most righteous." (48 : 13)

Treating women as human beings , the Qur'an puts an end to the common misunderstanding that women are inferior to men and thus have no rights compared to them :

"ولهن مثل الذي عليهن" (البقرة -آية ٢٢٨)

"And women shall have rights
similar to those they owe to others" (2:228)

Hence women are given an equal position with men, both in worldly and spiritual matters. In regard to polygamy the Qur'an strictly regulated it by limiting the number to four with the condition that if a husband feared he could not do justice amongst his wives he must marry only one (Surah 4:3). Later in the same Surah a recommendation is made that a man should practice self-restraint because he will never be able to be fair and just to all his women (4:129) . Moreover Islam accords women the authority to dispose of their property and earnings in any way that pleases them:

"للرجال نصيب مما اكتسبوا وللنساء نصيب مما اكتسبن " (النساء-آية ٣٢)

" to men is allotted what they earn, and to women what they earn (4: 32)

Apart from these Qur'anic verses, the reforms instituted by Islam through Prophet Mohammad (PBUH) with far reaching effects, caused marked improvements in the position of women. In fact, this was the point where Islam outweighed the other religions in that it accorded women many concessions plus a status of dignity which none of the preceding religions had ever granted to them.

> Saracen, know thou that I exercise my Christian freedom, in using that which is forbidden to the Jews, being, as they esteem themselves, under the bondage of the old law of Moses. We, Saracen, be it known to thee, have a better warrant for what we do - Ave Maria! be we thankful. (26)

For Scott, the Christian's food and drink is " more genial" than that of the Muslim (26). Scott clearly attempts to pass on to the reader that whatever Christians do is right and whatever Muslims do is wrong.

Scott further undermines Islamic legislation which permits man to have more than one wife. Thus Kenneth the Crusader says to the Muslim Emir:

> I love which a true knight binds on one only, fair and faithful, is the gem entire; the affection thou flingest among thy enslaved wives, and half-wedded slaves, is worthless, as the sparkling shivers of the broken diamond. (26-27)

The status of women in Islam is an issue that is widely vulgarized by Scott and other Western thinkers. Scott's use of such epithets as "enslaved" and "half-wedded slaves" to describe Muslim wives reveals the ignorance of the West of the true status of women in Islam. As a matter of fact, Islam, as a religion based on equality, regards women as equal to men in the political, economic and social spheres; the Qur'an declares:

"يأيها الناس انا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم"
(الحجرات -آية 13)

Hence, the Ever- Glorious Qur'an does not permit the Muslims to take up arms in delivering the message of Islam except in case of aggression by the non-believers.

Another aspect of Scott's attempt to discredit Islam is shown in the conversation between the Muslim Cavalier and the Crusader Sir Kenneth about the drinking of liquor, which is prohibited by Islam. When the Muslim Cavalier denounces the Crusader for drinking alcohol, the latter says :

> " Know, foolish Saracen", replied the Christian, without hesitation, " Thou blasphemes the gifts of God, even with the blasphemy of thy father Ishmael. The juice of the grape is given to him that will use it wisely, as that which cheers the heart of man after toil, refreshes him in sickness, and comforts him in sorrow. He who so enjoyeth it may thank God for his wine-cup as for his daily bread; and he who abuseth the gift of Heaven is not a greater fool in his intoxication than thou in thine abstinence ".
>
> (26-27)

Scott's assumption is absolutely wrong since the Ever-Glorious Qur'an has asserted that the harm caused by wine is greater than the benefit (Surah 2: 219).

Scott further attempts to undermine Islamic values when Kenneth the Crusader, "in defiance of his companion's scruples", is made to have " dried hog's flesh " as food (26) . What is important here is the Crusader's reply to the question asked by the Muslim Emir " Is it fitting that one who can fight like a man should feed like a dog or a wolf ?" ; the Crusader's reply is :

"لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي "(البقرة -آية 256)

" There is no compulsion in religion: Truth stands out clear from false" (2: 256)

The Qur'an also says:

"ولو شاء ربك لآمن من في الأرض كلهم جميعا أفأنت تكره الناس حتى يكونوا مؤمنين"
(يونس - آية 99)

"If it had been the Lord's will, they would all have believed - All who are on earth ! Wilt thou then compel mankind, Against their will, to believe !"
(10 : 99)

These verses make clear that religion depends on faith and will, and therefore faith would be meaningless if induced by force. Allah thus enjoins upon Muslims not to attack others except in case they have taken initiative in attacking the Believers , as the Qur'an states:

- "وقاتلوا في سبيل الله الذين يقاتلونكم ولا تعتدوا ان الله لا يحب المعتدين"
(البقرة -آية 190)
- "فان قاتلوكم فاقتلوهم" (البقرة -آية 191)

- "Fight in the cause of Allah those who fight you, but begin not aggression for Allah loveth not aggressors" (2: 190)
- " But if they fight you, slay them " (2: 191)

that on the part of the Muslims, there is no such hostility to the Christians. Worthy of note here is that integral to Islamic faith is the belief in all God's books and Messengers; the Qur'anic verse says:

"آمن الرسول بما انزل إليه من ربه والمؤمنون كل آمن بالله وملائكته
وكتبه ورسله لا نفرق بين أحد من رسله" (البقرة - آية285)

> "The Messenger believeth in what hath been revealed to him from his Lord, as do the men of faith. Each one believeth in Allah, His angels, His books, and His Messengers ; they make no distinction between one and another of His Messengers." (2: 285).

Moreover, The Qur'an declares that the nearest among men to the Believers (Muslims) are those " who say, 'we are Christians' : because amongst them are priests and hermits, and they are not arrogant" (5: 82):

"ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا انا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وانهم
لا يستكبرون" (المائدة - آية 82)

These Qur'anic verses prove that Islam makes no distinction between people on the basis of their religion. The Muslims have never viewed the Christians as their enemies unless they set the fight against them.

Scott further shows a misunderstanding of the true spirit of Islam when he refers to Muslims as " fanatical savages, who had burst from the centre of Arabia deserts, with the sabre in one hand and the Koran in the other, to inflict death or the faith of Mohammed, or at the best slavery and tribute, upon all who dared to oppose the belief of the prophet of Mecca " (20) . Clearly, Scott's intention is to show that Islam spread by force of arms. The Qur'anic verse proves the fallacy of this conventional Western view of Islam :

> Even the most imaginative writers of an age, men like Flaubert, Nerval or Scott, were constrained in what they could either experience of or say about the Orient. For Orientalism was ultimately a political vision of reality whose structure promoted the difference between the familiar (Europe, the West, "us") and the strange (the Orient, the East, "them") (43)

It would thus be natural to assume that Scott, as belonging to the West, often sees other nations through the opaque glass which will cause him to make false judgments.

Hence, ignorant of the fact that Islam bears no hostility to any of God's religions, and therefore faithful Muslims do not have such religious fanaticism, Walter Scott stresses the hostility between Islam and Christianity;

> **The distinction of religions**, nay, **the fanatical zeal which animated the followers of the Cross and of the Crescent against each other**, was much softened by a feeling so natural to generous combatants, and especially cherished by the spirit of chivalry. This last strong impulse had extended itself gradually from the Christians to their mortal enemies the Saracens, both of Spain and of Palestine. (emphasis added) (19).

Apart from being mistaken in stating that Muslims are not chivalrous by nature as they "gradually" acquired this art from Western Christians, Scott is also mistaken in suggesting that Muslims and Christians are enemies because of the " distinction of religions". Scott, and other people in the West who hold this belief, do not know

Scott is keen to give a full description of the encounter between the Muslim Emir and the Western Crusader, the aim clearly being to emphasize the latter's superior skill in the fight. The "heathen", as Scott refers to the Muslim warrior, who is later to be discovered as Saladin himself, twice retreated without coming to a close struggle and finally " was beaten from his horse and found himself within the grasp of the Christian enemy " (17-18). "These disadvantages", as Scott further narrates, " seemed to incline the Moslem to a truce and he approached the Christian with his right hand extended " (18). Scott does not even forget to stress the good qualities of the horse of the Christian knight (23).

The peace truce which the "Saracen" demanded serves to offer intervals of pacific discourse between the Muslim warrior and the Crusader which reveal the novelist's prejudiced attitude towards Islam and Muslims. Worthy of notice here is that from the start Scott sets the two religions of Islam and Christianity, as well as their followers, in enmity; so he says of the two warriors:

> ... doubtless, the secret contempt which each entertained for the other, **as the follower of a false religion,** was considerably increased by the marked **difference of their diet and manners.** (Emphasis added) (26).

For Scott, as it is for Rudyard Kipling (1865 - 1936), " East is East, and West is West and never the twain shall meet" *(Oxford Dictionary of Quotations* (1979) 297). One might here recall Edward Said who says:

At this point Scott starts to create imaginary situations in his narrative which serve his purposes as anti-Islamic writer. Hence, as a " Saracen" cavalier approaches the scene, Scott takes the opportunity to stress the Crusader's courage and alertness:

> The Crusader was totally indifferent whether the infidel, who now approached on his gallant barb, as if borne on the wings of an eagle, came as friend or foe - perhaps, as a vowed champion of the Cross, he might rather have preferred the latter. He disengaged his lance from his saddle, seized it with the right hand, placed it in rest with its point half elevated, gathered up the reins in the left, waked his horse's mettle with the spur, and prepared to encounter the stranger, with the calm self-confidence belonging to the victor in many contests. (16 - 17)

Here the Crusader is shown as so self-confident and so faithful to his vow that he wishes the approaching cavalier to be a foe rather than a friend to combat him. Scott goes on to describe the stature of each warrior, again emphasizing the Crusader's superiority in physical strength and courtesy:

> The champions formed a striking contrast to each other in person and features, and might have formed no inaccurate representatives of their different nations. The Frank seemed a powerful man, built after the ancient Gothic cast of form... The Saracen Emir formed a marked and striking contrast with the Western Crusader. His stature was indeed above the middle size, but he was at least three inches shorter than the European, whose size approached the gigantic. Both were courteous; but the courtesy of the Christian seemed to flow from a good humoured sense of what was due to others; that of the Moslem, from a high feeling of what was to be expected from himself. (23-24).

knights pursue their way until they meet Theodrick of Engaddi, a hermit who acts as an intermediary between the Christians and the Muslims and who is able to motivate Popes and Kings to come to fight as Crusaders against Muslims. During this visit Kenneth sees Edith Plantagenet, King Richard's kinswoman who was in the convent of Engaddi, and falls in love with her.

Hearing that Richard " Coeur de Lion" is sick, Ilderim promises to send someone to cure the king. El-Hakim the physician succeeds in his mission and Richard recovers his health. The talisman, from which the novel takes its name, is the amulet by which El-Hakim cures Richard of sickness. Meanwhile, Richard discovers that the other leaders of the Crusade will soon withdraw and leave him alone. Friendship between Richard and Saladin becomes more intimate when El-Hakim turns out to be, not only Ilderim, but Saladin himself. Finding himself alone on the battlefield, Richard has to sign a peace treaty with Saladin. The Archbishop of Tyre proposes a marriage between Saladin and Edith Plantagenet but the latter refuses. However, a peace treaty is signed between the two leaders. Edith gets married to Kenneth and Saladin presents them the talisman as a wedding gift.

The Talisman opens with an atmosphere of sterility of a land that " was once well watered... even the Garden of the Lord "(13). Sterility of Palestine is provoked, the novelist suggests, by the direct and dreadful vengeance of the Omnipotent. All living nature seemed to have hidden itself from the burning sun; the sole breathing thing on the wPide surface of the plain is Kenneth - a knight who joined the host of the Crusaders. The novelist is trying to convince the reader that it is this "burning climate" that made numbers of the Western warriors who hurried to Palestine die before they engaged in war with the " infidels" (15).

which is the sin against the Holy Ghost "(qtd. in Tyerman 6). Hence, the Crusade was a war conducted in the name of Christianity, yet its real purpose is identified with that of both the nineteenth and twentieth centuries European imperialism and present wars against Arab and Islamic peoples. In fact, the fall of Jerusalem in 1967, the current struggle of the Palestinian people against Zionists, and the war that the United States is launching against Arab and Islamic peoples, all have reawakened in our hearts the memory of the Crusades. Ever since the time of Saladin's conquest of Jerusalem on behalf of the Muslims, as Carole Hellinbrand points out, " the West has been obsessed with the desire of revenge: the history of the last eight centuries consists of a reaction to the battle of Hattin and its immediate consequences" (603).

In examining *The Talisman*, one finds that Walter Scott's manoeuvres for undermining the image of Islam and Muslims work in three interrelated ways. Firstly, he creates numerous fictitious situations to introduce distorted ideas about Islamic faith while trying his best to pass on to the reader that Christianity is the "better faith" (306)[2]. Secondly, he attempts to distort the image of Prophet Muhammed and the Muslim character whenever he finds the opportunity. Thirdly, in his handling of the characters of Saladin and Richard the Lionheart, Scott has taken the liberty to violate historical facts for his own purposes : disfiguring the character of the Muslim leader while glorifying the Christian leader and the crusaders.

The Talisman is set in Palestine during the Third Crusade in which Richard the Lionheart is seeking to reclaim the Holy Land. The novel begins with the meeting between a Muslim warrior, Emir Ilderim, and the Scottish knight Sir Kenneth, a crusader who has arrived lately to join King Richard's camp, but who is really the Prince Royal of Scotland. The two knights meet in an open fight and each tries to show his knowledge of the art of fighting and chivalry. Finally they agree to make peace and they become friends. The two

leaving Richard alone to face the Muslims. Abandoned by his allies and aware of the difficulty of capturing Jerusalem, King Richard negotiated a truce with Saladin in 1192. Thus the Third Crusade was not a success in that it could not achieve its major objective, that of holding the Holy City of Jerusalem. Subsequent Crusades were total failures.

Although the Crusade was an important aspect in the history of European Middle Ages as mainly a war stimulated by religious zeal, it was found later that this war was often remote from the ideal itself. Geoffrey Hindley quotes the anonymous author of the *Annales Herbipolenses* who investigated the real motives for such a war and concluded that:

> With difficulty, a few could have been found who... were kindled by love of Divine Majesty... Some, eager for novelty, went for the sake merely of learning about strange lands ; others driven by want and suffering from hardship at home, were ready to fight not against the enemies of the Cross of Christ but even their fellow Christians, if this seemed to offer a chance of plunder. Others were weighed down by debtor thought to evade the service they owed their lords while some were even known criminals flying from the deserved penalties of their crimes. (15)

Geoffrey Hindley himself adds that often in these wars hardened criminals "opted for freedom with the army in Palestine rather than imprisonment at home" (163).

European thinkers of the later centuries, as David Hume, described the Crusades as "the most signal and durable monument to human folly that has yet appeared in any age or any nation " (qtd. in Tyerman 6). Sir Steven Runciman similarly condems the Crusades as "nothing more than a long act of intolerance in the name of God,

purpose is clearly to glorify Christianity and the Crusader at the expense of Islam and Muslims.

As the theme of *The Talisman* is based on the Third Crusade, it might be illuminating before examining the novel to review briefly the history of the Crusades[1]. The Crusades, in the Western viewpoint, were a series of campaigns - at least eight of them - motivated by the desire on the part of European Christians to bring the sacred places of Christendom in Jerusalem and the Holy Land under their protection. The term " Crusades" was later extended to any wars waged against Muslims , the " infidels " or " Saracens " as Western Europeans used to call them. Worthy of note here is that the name " Saracens", which was adopted in the Middle Ages and transmitted through the Crusades, is probably a false derivation from " Sarraq" which means "robber" (Gunny 193).

The First Crusade (1096 - 1099) was launched by Pope Urban II. This Crusade, despite its mixed leadership, achieved significant military successes. It led to the establishment of four Crusader principalities in the Near East: Jerusalem, Edessa, Antioch and Tripoli. The loss of Edessa in 1144 provoked the sending of the Second Crusade in 1147 - 48 . But this Crusade bore no concrete results. The Third Crusade (1187 - 1192) started after the battle of Hattin (1187) in which Saladin captured Jerusalem and gained a famous victory on the Crusaders. The defeat of Hattin and the fall of Jerusalem created this most highly organized of all Crusading campaigns. The three most powerful monarchs of Western Europe, Frederick Barbarossa of the Holy Roman Empire, Phillip of France and Richard the Lionheart of England, embarked on an expedition to recover the Holy places from the Muslims. While crossing a river near Tartus, Barbarossa was drowned and his army disintegrated. The French and English armies succeeded in capturing Acre in 1191, but friction and the renewal of old grudges between the two nations, along with the illness of the French King, caused the latter to return home

enemy of Christendom but it also satisfied the Westernman's prejudice against Islam and Muslims. The central idea of the novel is the conflict between Islam and Christianity. Such fiction is part of the polemic made throughout ages in the West against Islam.

Responses to Islam in the West were, and still are, dependant on the stereotypes of an earlier age which viewed God's final religion with discredit. Thus, writers of literary works, in particular, usually give full vent to their fancy without undertaking a serious study of Islam . Anything can be attributed to Islam by the use of imagination. Unfortunately, generations of Western readers acquired their knowledge of Islam and Muslims from such fictitious writings.

In his preface to *The Talisman* Scott himself admits that he is totally unacquainted with the East "unless by early recollections of the Arabian Nights' Entertainments" and that his knowledge of it is derived from travellers who "had described the manners and vices of the Eastern nations" (1). But travellers offered no better image of the Muslim East as they often "relied upon their own senses, their experiences were personal, unchecked, of small range, made generally during short sojourns in the Levant by men who brought occidental preconceptions and prejudices with them " (Chew 543). None of such writers, as Ahmad Gunny points out, " of whatever period or locality, could ever claim to have a mandate to represent authentic Islam " (8).

In his preface to *The Talisman* Walter Scott further concedes that in his novel he violates historical truth because romantic fiction naturally includes invention which, as he says, is " one of the requisites of art" (2) . However, in his treatment of the history of the Third Crusade Scott appears much more motivated by malice against Islam and Muslims than by artistic interests. His biased attitude is quite obvious whenever Islam and Muslims are concerned. His sole

but more often English or Scottish. He also wrote a series of novels which take up themes from the history of the Crusades: *Ivanhoe* (1819), *The Betrothed* and *The Talisman* (1825), they are generally called *Tales of the Crusaders.* Scott's influence as a novelist is great. He established the form of the historical novel and his work inspired such writers as George Eliot and the Brontes. As Ifor Evans points out, Scott has a great gift in inventing a "background for his scene, with landscape and nature descriptions, and all the picturesque details of past ages" (240) . Moreover, as Ifor Evans further observes, Scott possesses " a wealth of characters " and an ability to construct "a narrative which is at once an adventure and a pageant of an earlier world" (240).

Of Scott's novels, *The Talisman* was the most popular. Among his *Tales of the Crusaders,* it is the only one whose theme is totally taken up from the Crusades. Its narrative is based on Richard the Lionheart's Crusade and his encounter with the Muslim leader Saladin. *Ivanhoe* and *The Betrothed* only touch upon the subject. *The Talisman* was so popular, as W.M. Parker reports in his introduction to the novel, that since its publication in 1825 numerous translations of it had been made: French (1825), German (1825), Spanish (1826), Italian (1825, 1829) , Portugese (1835), Finnish (1880), and Irish Gaelic (1936) (vi). Even in Russia, as S.S. Hoisington points out, people were enamoured of Scott's novels and some thirty translations of them were published between 1820 and 1930 (343). W.M. Parker further states in his introduction to *The Talisman* that of several stage versions of this novel one was supplied with music by a bishop. There have also been operas based on *The Talisman* as well as numerous school editions (vi).

Such extremely popular reception of *The Talisman* in the West is not surprising. The novel satisfied the European reader's interest in oriental themes and mysteries. More importantly, *The Talisman* was not only the production of a culture that perceived Islam as the arch-

Sir Walter Scott's *The Talisman* : A Re-reading from an Islamic Perspective

Dr. Bothaina Ahmed Abou El-Magd
Assistant Professor of English Literature
Al-Azhar University

I

> The memory of the Crusades lingers in the Middle East and colours Muslim perception of Europe. It is the memory of an aggressive, backward and religiously fanatic Europe. This historical memory would be reinforced in the nineteenth and twentieth centuries as imperial Europeans once again arrived to subjugate and colonize territories in the Middle East.
>
> (Akbar Ahmad in Hellinbrand 590).

As the new crusading armies are launching their illegitimate war against Iraq, obviously attempting to subjugate the Arab and Islamic peoples, the Crusades of the Middle Ages become one of the most important past events that evoke the painful realities of the present. This paper , therefore, seeks to examine an English work of art, specifically Sir Walter Scott's *The Talisman* (1825) whose narrative derives from the Third Crusade, the aim being to show how the English novelist devoted all his energies and artistic ability to distort the image of Islam and Muslims while glorifying Christianity and the Crusaders.

Walter Scott (1771-1832) is a Scottish writer and poet and one of the greatest novelists. His themes are historical. His novels deal with European history - sometimes French, as in *Quentin Durward*,

ملخص



الكلم والهوية. ديناميكية ثلاثية الأبعاد

د . شهيرة بدوى *

يرتكز هذا البحث بشكل كبير على المكونة الفردية للغة ألا وهى الكلم .(ارجع إلى الازدواجية اللغوية لدى Saussure) وفكرة البحث تدور بشكل أدق حول العلاقة القائمة بين اللغة وتشكيل الهوية، أى بين المفاهيم والكلمات واللغة ككل وتأثيرها على المتحدث لتشكيل ذاته.

وترتكز هذه الدراسة على ثلاثة محاور:

١ ـ الكلم يؤدى إلى معرفة الذات ومن ثم التعرف عليها ففى الواقع تجسيد الفكرة بواسطة الكلمات يعمق الهوية الفردية من ناحية ومن ناحية أخرى يتيح للفرد سبر غور ألذات والاقتراب منها حيث يتمكن الفرد من توضيح كافة التساؤلات حولها.

٢ ـ ديناميكية البحث تهدف إلى توضيح تعددية الهوية بواسطة المواجهة مع الآخر. لأن الكلم يحمل فى طياته بعدا تفاعليا. إنه أداة تشكيل هوية ثرية للتعددية. إذ «الأنا» تواجه الآخر ويتم إثراؤها بواسطة الآخر فى آن واحد.

٣ ـ الكلم أداة علاجية ذات أهمية قصوى. فالكلمات تحرر وتعمق وتفسر وتحلل مكونات الهوية بواسطة التعبير عنها، هذه الهوية التى لا تزال تتطور وتتحدد. إذ يظهر الكلم على السطح ما كان خفيا ومختبئا فى مناطق مظلمة فى النفس، وفهم الأشياء يمر أساسا بنهج الاقتراب منها، ووسائل تعديلها وصياغتها فى قالب اللغة.

* مدرس الأدب الفرنسى ، بكلية الدراسات الإنسانية، بجامعة الأزهر.

الكلم والهوية. ديناميكية ثلاثية الأبعاد

ملخص

البحث الذى نتقدم به يرتكز بشكل كبير على المكونة الفردية للغة ألا وهى الكلم (ارجع الى الازدواجية اللغوية لدى Saussure) وفكرة البحث تدور بشكل أدق حول العلاقة القائمة بين اللغة وتشكيل الهوية اى بين المفاهيم والكلمات واللغة ككل وتأثيرهم على المتحدث لتشكيل ذاته.

وترتكز هذه الدراسة على ثلاثة محاور:

١- الكلم يؤدى إلى معرفة ألذات ومن ثم التعرف عليها ففى الواقع تجسيد الفكرة بواسطة الكلمات يعمق الهوية الفردية من ناحية ومن ناحية أخرى يتيح للفرد ثبر غور ألذات والاقتراب منها حيث يتمكن الفرد من توضيح كافة التساؤلات حولها.

٢- ديناميكية البحث تهدف الى توضيح تعددية الهوية بواسطة المواجهة مع الآخر. لأن الكلم يحمل فى طياته بعدا تفاعليا. انه أداة تشكيل هوية ثرية التعددية. إذ " الأنا " تواجه الآخر ويتم إثرائها بواسطة الآخر فى آن واحد.

٣- الكلم أداة علاجية ذات أهمية قصوى. فالكلمات تحرر وتعمق وتفسر وتحلل مكونات الهوية بواسطة التعبير عنها، هذه الهوية التى لا تزال تتطور وتتحدد. إذ يظهر الكلم على السطح ما كان خفيا و مختبئا فى مناطق مظلمة فى النفس، وفهم الأشياء يمر أساسا بنهج الاقتراب منها ووسائل تعديلها وصياغتها فى قالب اللغة.

Résumé

L'article que nous proposons se fonde, pour une part, sur la composante individuelle du langage : la parole (cf.dichotomie saussurienne). Notre réflexion s'ouvre précisément sur les rapports entre le discours et la construction identitaire, entre les « concepts », les mots, la langue et la façon dont ils agissent sur l'énonciateur pour former son Moi.

Notre étude s'articule autour de trois axes :

1) **La parole pour la connaissance/re-connaissance de soi. En fait, la mise en mots d'une pensée d'une part fixe l'identité individuelle et, d'autre part, nous aide à mieux ouvrir les yeux, scruter, interroger et approcher le problème d' « être ».**
2) **Le dynamisme du discours tend en outre à démultiplier l'identité en la confrontant à l'Autre. Car la parole est dotée d'une dimension interactionnelle. C'est l'outil de construction d'une identité plurielle, le Moi étant, par le biais de la parole, opposé à/enrichi par l'Autre.**

3) **La parole est un puissant outil thérapeutique. Les mots libèrent, approfondissent, expliquent, analysent, extériorisent les éléments formateurs de notre identité en perpétuel devenir, amenant à la surface ce qui était diffus et le fondant pour former un tout aux multiples facettes, mais aussi gommant les zones d'ombre. Comprendre les choses c'est déjà pouvoir mieux les appréhender, les modifier, le langage étant une praxis.**

LéVI-STRAUSS, C ,.*L'identité,* Gallimard, 1983.

MAALOUF, Amin ,*Les* Identités *meurtrières,* Grasset, 1999.

MYERS, G.E., MYERS, M.T ,.*Les bases de la communication interpersonnelle ; une approche théorique et pratique,* McGraw-Hill,1984.

NORBERT ELIAS ,*La société des individus,* trad., Fayard, 1990.

PEIRCE, Ch.-S ,.*Collected Papers,* Cambridge, 1932.

PIAGET, Jean ,*Le langage et la pensée chez l'enfant,* Delachaux et Niestlé, 1966.

RICŒUR , Paul, -- *Temps et Récit III,* Seuil, 1985.

—*Soi-même comme un autre,* Seuil, 1990.

SAPIR, E ,.« *Communications* » in *Linguistique,* éd. de Minuit, 1931.

SARTRE, Jean-Paul ,*L'être et le néant,* Gallimard, 1951.

SAUSSURE, Ferdinand de ,*Cours de linguistique générale,*1916.

TABOADA-LEONETTI, Isabelle ,«Stratégie identitaire et minorités » in *Stratégies identitaires,* PUF, 1990.

BIBLIOGRAPHIE

AUSTIN, J.L ,.*Quand dire, c'est faire*, 1970.

BEAUMARCHAIS, P.-A. CARON de ,*Le Barbier de Séville*, Bordas, 1965.

BOURDIEU, P ,.*Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.

BRONCKART, J.-P ,.*Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionisme so- cio-discursif*, Delachaux et Niestlé, 1997.

BURGER, Marcel ,« (Dé)construction de l'identité dans l'interaction verbale :aspects de la réussite énonciative de l'identité », in *Cahiers de Linguistique Française*, 15, p.p. 249-274.

DIDEROT, Denis ,*Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

GARDNER, Howard ,*Les formes de l'intelligence*, Odile Jacob, 1997.

GOFFMAN, Erving — ,*La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*, éd. de Minuit, 1973.

– *Stigmate* ,éd. de Minuit, 1975.

GREEN, André, *Le langage dans la psychanalyse*, Les Lettres, 1984.

GUMPERZ, John ,*Engager la conversation, introduction à la socio-linguistique inter-actionnelle*, éd. de Minuit, 1989.

KRISTEVA, Julia ,*Etrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988.

LABOV, William ,*Sociolinguistique* ,éd. de Minuit, 1976.

LAHIRE, Bernard ,*Portraits sociologiques* ,Nathan, 2002.

LEJEUNE, Philippe ,*L'autobiographie en France*, A.Colin, 1998.

LEUTZ, G.A ,.*Mettre sa vie en scène*, 1985.

En manière de conclusion, nous pouvons faire nôtres, forte de cette analyse de la relation entre la parole et la construction identitaire, ces mots de l'éditeur de Amin Maalouf qui mettent en exergue la synthèse de sa philosophie :

« Nos sociétés seront-elles indéfiniment soumises aux tensions, aux dé-chaînements de violence [...] Y aurait-il une loi de la nature ou une loi de l'Histoire qui condamnerait les hommes à s'entre-tuer au nom de leur identité ? »[1]

De toute évidence ceci est une fausse question. Nous nous rangeons à l'attitude optimiste de l'auteur des *Identités meurtrières* qui a voulu faire de cet ouvrage « un livre de sagesse et de lucidité, d'inquiétude mais aussi d'espoir »[2], et nous choisissons de répondre à cette question par la négative.

---

(1) Grasset p. de couverture

(2) *Id. Ibid*

dans cette démarche herméneutique dont parle Paul Ricoeur que l'on pourrait assimiler à un outil d'exploration du Moi, sorte de psychodrame, dialogue avec nous-mêmes, rencontre par la parole avec des interlocuteurs qui seraient comme un antidote à des maux devant lesquels les prescriptions purement médicales resteraient sans effet.

Sur ce principe repose toute une pédagogie fondée sur la thérapie par l'écoute, le développement/guérison de la personne dans le groupe, grâce à l'empathie, la perception de soi et des autres, sorte de jeu aussi reposant sur l'expression spontanée et l'implication de soi, le concept de rôle agissant comme support de interactions. C'est d'ailleurs dans cette perspective que des travailleurs sociaux en France tentent – souvent avec succès – de pallier les problèmes des jeunes délinquants des banlieues en les constituant en troupes théâtrales où ils « jouent » les thèmes qui hantent leur quotidien à partir des expériences vécues. La parole organisée en psychodrame se donne ainsi la tâche de donner du sens au vécu et de le rendre signifiant dans la recherche identitaire. Il en résulte une espèce d'*identité narrative*, celle que préconise encore Paul Ricœur . Entrer dans un rôle ici, se raconter, c'est s'exposer, se *re-présenter*, à la limite souvent se débarrasser d'une intoxication morale *en se découvrant autrement*.

X X X

Dans la perspective de cette étude sur la relation entre la parole et l'identité, nous pensons avoir montré non seulement les liens étroits qui les lient, mais aussi contribué à dessiner les contours des implications de ce rapport : frontières potentiellement renforcées entre le Même et l'Autre, frontières repoussées de l'exclusion, des dérives dangereuses, et sphères élargies de l'insertion, de la tolérance

La parole, outil thérapeutique puissant

La mise en mots d'une pensée fixe donc l'identité individuelle, la démultiplie, la confronte à l'Autre. Mais elle est également un puissant outil thérapeutique. Marie Cardinal n'a-t-elle pas, de son propre aveu, réussi à guérir physiquement en mettant sur le papier les « mots » pour « dire » son désarroi ? Ce que les psychiatres n'avaient pu faire pour elle, l'écriture, ce dialogue engagé avec l'autre, le/les lecteur(s), ce discours ouvert nécessairement sur un ou une multiplicité d'interlocuteurs, contribue à sa guérison d'une affection psychosomatique. C'est d'ailleurs le principe même des *Confessions* et des autobiographies, processus d'écriture qui dit les choses, même fausses ou embellies, pour conjurer leur effet.

> **« Il m'arrive de faire quelquefois ce que j'appellerais « mon examen d'identité » comme d'autres font leur examen de conscience. »[1]**

L'écriture qui approfondit, explique, analyse, extériorise les éléments formateurs de notre identité, libère un Moi qu'ils ont contribué à forger, amenant à la surface ce qui était diffus et le fondant pour former un tout aux multiples facettes, mais la parole est aussi susceptible de guérir en gommant les zones d'ombre de notre personnalité.

Car comprendre le pourquoi des choses c'est le premier pas d'un cheminement destiné à les prendre en mains, donc de se prendre en charge. Or, tout cela, comme nous l'avons vu, passe par la parole, le langage en tant que praxis. Les individus se *découvrent* dans la parole,

(1) *Ibid.*, p.25

dans leur logique, forcer les Français de souche à reconnaître en eux des Français à part entière. Car, ne pas parler français dans leur cas mènerait à une exclusion certaine.

Le fait est que la deuxième génération est très souvent capable de parler aussi l'arabe, garant de son appartenance religieuse et familiale. Faut-il se poser ici la question de l'accent qui caractérise leur français ? Pourquoi dans ces banlieues dites « sensibles » leur français est-il reconnaissable rien qu'à l'oreille ? Pourquoi les beurs nés en France, scolarisés avec de petits Français dans les lycées de la Republique ont-ils souvent un accent typique, celui que le rap contribue à populariser ? A notre avis, il s'agit là moins d'un mimétisme linguistique avec l'Arabe ou de l'impuissance à prononcer correctement certains phonèmes – les sons arabes étant eux-mêmes beaucoup plus variés et difficiles à énoncer - que d'une réaction identitaire qui les porte à parler comme cela pour s'affirmer en tant que beurs, au lieu d'en avoir honte ou chercher à le cacher. Seule échappent à ce phénomène linguistique la troisième génération qui, elle, n'a plus rien à prouver, ainsi que les immigrés plus âgés, insérés dans la société française plus tôt dans le cadre d'une formation supérieure et élitiste.

D'ailleurs les beurs ne mettent pas seulement un point d'honneur à ne pas se départir de cet accent si caractéristique de leur communauté, ils ont adopté le « verlan », devenu une langue bien à eux, moule identitaire et affirmation d'une certaine appartenance socio-culturelle. Le verlan que les adolescents français de souche peuvent aussi utiliser pour autant qu'ils voudraient afficher une contestation quelconque ou une sympathie, une solidarité avec les enfants de l'immigration.

X X X

puzzle qui s'imbriquent les unes aux autres qu'à celle des éléments d'un « bouillon de culture » qui s'interpénètrent, perpétuellement agités dans cet espèce de « melting pot ». Une symbiose donc, car, en dernière analyse, la construction identitaire, même faite de matériaux multiples, n'est pas morcelable. C'est un tout, patchwork peut-être, mais un patchwork dont tous les éléments finissent par constituer un tableau homogène. Un tableau original pour chacun d'entre nous :

> **« L'humanité entière n'est faite que de cas particuliers – dit Amin Maalouf – la vie est créatrice de différences, et s'il y a « reproduction », ce n'est jamais à l'identique. Chaque personne, sans exception aucune, est dotée d'une iden- tité composite ; il lui suffit de se poser quelques questions pour débusquer des fractures oubliées, des ramifications insoupçonnées, et pour se découvrir complexe, unique irremplaçable. »[1] [Nous soulignons]**

Et c'est là que la parole, les vocables, outils de communication par excellence, jouent un rôle primordial. Prenons l'exemple flagrant des immigrés nord africains en France. Qu'est-ce qui différencie les beurs, la deuxième génération d'Algériens ou de Marocains de leurs parents ? Des habitudes vestimentaires parfois, mais surtout la maîtrise du français. A la femme au foyer d'un certain âge, capable à peine de faire son marché en français après des années passées dans l'Hexagone, s'opposent ses enfants moulés dans des jeans mais dont l'identité est marquée surtout par leur apprentissage d'une langue qui n'est pas celle de leurs ancêtres, une langue dans laquelle ils s'expriment avec aisance, qui, pour eux, légitime leur insertion dans la société française et doit,

(1) *Ibid.*, p.30

intégrante de son moi qu'elle simule, dont elle épouse les contours, les frontières, se modifiant par là même lors de cette adaptation [comme le nectar de la fleur est devenu miel] et modifiant l'identité de celui qui l'adopte.

Ce serait peut–être là aussi l'origine des néologismes, des libertés que nous prenons avec le lexique d'une langue – la nôtre ou un idiome nouveau pour nous – Au radical puisé dans une langue donnée vient se greffer un ajout, suffixe ou préfixe, le tout coulé dans le moule d'une identité devenue manifestement plurielle.

Il reste, toutefois, qu'une nouvelle identité peut aussi entrer en conflit avec l'identité initiale, même si elle contribue à l'enrichir. Entrent alors en jeu, selon le degré d'enthousiasme pour une autre culture/identité, le phénomène d'acculturation et le déchirement subséquent pour rester en contact avec la culture et l'identité originelles. C'est le cas des écrivains qui rédigent leurs œuvres dans une langue seconde, Maalouf, Robert Solé, Andrée Chedid et tous les écrivains francophones qu'ils soient nord-africains comme Tahar Ben Jaloun ou appartiennent à l'Afrique noire. Ce n'est pas un hasard si Amin Maalouf parle d'identités « meurtrières » !

« Meurtrières » peut-être, mais aussi ajouts précieux que l'on aurait tort de renier. Ce dont se garde bien Maalouf :

« Moi qui revendique à voix haute chacune de mes appartenances [...] »[1]

Confronté à une autre altérité, une identité originelle communique avec celle-ci grâce à la parole par un phénomène d'osmose. Si l'identité devient multiple, elle s'organise moins à la manière des pièces d'un

(1) *Ibid.*, p.209

Mais plutôt une réponse en contrepoint :

- Moi, je dors comme un bienheureux !

Une construction réciproque donc, réelle pour nous, peut-être erronée pour notre prochain, et qui se fait dans un contexte verbal. Ce qui nous amène à prendre conscience du fait que l'identité est en perpétuel devenir, qu'elle n'est rien moins que figée, statique ou isolée et ne serait donc pas invariable. Puisqu'aussi bien le regard que l'Autre porte sur notre image, perceptible à travers le langage qu'il entretient avec nous, est susceptible d'entamer notre vision de notre Moi.

Ceci est d'autant plus vrai que, pour chaque individu, il existe plus d'une identité, ou plus exactement des strates identitaires, multipliées par l'appartenance à une ethnie au sein d'une nation par exemple, mais aussi par le fait que, pour beaucoup de sujets, à l'ère de la mondialisation et du Net, on est appelé à s'ouvrir à une ou plusieurs cultures et, de ce fait, en venir souvent à intégrer une nouvelle langue, à adopter de nouveaux vocables pour l'assimiler [il n'y a qu'à penser à la multiplicité des termes de l'informatique, du « cyberespace ». L'Egyptien, musulman, cairote, etc., en s'initiant au langage qu'il entretient avec son ordinateur, ajoute une nouvelle couche à son identité en devenant « internaute »].

S'ouvrir à l'autre, en général, passe fatalement par l'acquisition de sa façon de dire les choses, comprendre les expressions idiomatiques auxquelles il recourt, etc. Celui qui croit connaître une langue étrangère rien que par la lecture des traductions de ses textes la connaît imparfaitement. C'est seulement lorsqu'il l'intégrera avec toutes ses nuances, et pas uniquement par une connaissance de son lexique, qu'il pourra vraiment en faire son miel. Or, que veut dire « faire son miel » ? C'est comprendre une chose, l'assimiler à tel point qu'elle devient partie

Si parler — et pas nécessairement de soi – c'est *se dire,* souvent *se trahir,* et par conséquent asseoir son identité, se positionner face à un interlocuteur, un groupe, une ethnie, une nation, un courant de pensée qu'on épouse ou qu'on rejette, c'est qu'à tout moment nous ne pouvons nous empêcher de nous mirer dans le regard de l'Autre. Un itinéraire psychologique pavé de mots. Et le verbe, qui forge l'identité du sujet parlant, stimule paradoxalement en lui et le désir d'altérité et le besoin d'intégration.

Ainsi, le regard de l'Autre nous amène à reformuler sans cesse notre approche de la relation entre identité et langage en la replaçant dans une dimension interactionnelle. Nous force à remettre en question certains aspects de notre personnalité que nous avions crus jusque-là immuables. Et la construction identitaire se trouve ainsi négociée grâce à une dynamique verbale. Car on se définit en définissant automatiquement l'Autre pour l'opposer à Moi. Là entre en jeu une question même si elle demeure souvent sous-jacente : *L'Autre est-il comme Moi* ? Mon identité tient-elle à cette racine du mot *idem* [le même] ? A tout moment, cette construction relationnelle apparaît au grand jour. Il suffit qu'un interlocuteur nous raconte son expérience d'un événement, nous communique son sentiment sur un comportement ou un fait pour que, neuf fois sur dix, nous ne répondions pas par une réaction à ses dires, mais par notre propre expérience comparée à la sienne. C'est là l'origine de la réponse typique qui commence invariablement par « Moi, je... » :

—Depuis une semaine j'ai de terribles insomnies.

La réponse n'est pas toujours le reflet d'une quelconque sollicitude, du genre :

—C'est dû au tapage de la discothèque près de ta maison ?

d'enrichissement. Elle permet d'aller à la rencontre de l'Autre dans un contexte inter-culturel qui offre la possibilité de se relativiser, de briser le carcan réducteur du chauvinisme qui ne ferait qu'appauvrir l'identité de l'individu. Tant il est vrai que la plus grande découverte n'est pas seulement celle de l'autre, mais ce que la rencontre fait découvrir de soi face à l'autre. Les études psychologiques ont d'ailleurs très tôt mis l'accent sur cette médiation d'autrui, soulignant le fait que de soi-même à soi-même, le plus court chemin est celui qui passe par les autres. Par leur attitude à mon égard, les autres expriment l'idée qu'ils se font de moi : je peux y lire comme dans un miroir l'impression que je fais au dehors. Ainsi, mon attention est attirée sur certains aspects de ma personnalité restés jusque là dans l'ombre. L'introspection s'étend de la sorte et se fait plus critique. Le Même doit passer par l'Autre pour se définir. Sans pour cela rejeter l'autre. C'est le principe même du « *Double je* » sur lequel Bernard Pivot batit une émission particulièrement percutante, le principe qui constitue également le point de départ des *Identités meurtrières* de Maalouf :

> **« Ce qui fait que je suis moi-même et pas un autre, c'est que suis ainsi à la lisière de deux pays, de deux ou trois langues, de plusieurs traditions culturelles. C'est précisément cela qui définit mon identité. Serais-je plus authentique si je m'amputais d'une partie de moi-même ? »(1)**

> **« Moitié français, donc, et moitié libanais ? Pas du tout !**
> **L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit ni par moitiés, ni par tiers, ni par**
> **plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonnée, selon un « dosage » particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre »(2)**

(1) Grasset, 1999, p.9
(2) *Ibid.*, p.10

elle aurait remis un message. Elle joue, dans un premier temps, la comédie de l'innocence et feint d'ignorer le sort de ce billet :

> **« – C'est bien mettre à plaisir de l'importance à tout ! Le vent peut avoir éloigné ce papier ; le premier venu ; que sais-je ? »**

Mais, devant l'agressivité du vieillard :

> **« – Je vais faire sceller cette grille. »,**

elle dévoile déjà un pan de sa personnalité : l'ingénue laisse la place à la jeune et fière

contestataire qui met au défi son geôlier :

> **« – Faites mieux ; murez les fenêtres tout d'un coup ; d'une prison à un cachot, la différence est si peu de chose ! »**

Pris hors de son contexte, cet énoncé pourrait être employé par n'importe quel locuteur qui s'estime injustement cloîtré. Mais Rosine continue à réagir, à s'opposer à Bartholo en faisant peser le poids de son identité lourde de révolte. C'est alors qu'elle se fait injurieuse, un autre volet du « moi » de la jeune fille se fait jour, une révolte qu'elle place pourtant d'abord dans le cadre général du « nous » :

> **« -- Mais, Monsieur, s'il suffit d'être homme pour *nous* plaire, pourquoi donc *me* déplaisez-vous si fort ? »**

Comme on le voit, le glissement du *nous* au *me* s'est fait tout naturellement. Et la réplique finale, aboutissement de la scène qui fixe entièrement Rosine dans sa vraie identité et fait tomber carrément le masque, est entièrement bâtie sur le « *je* » :

> **« --Eh bien, oui, cet homme est entré chez *moi* ; *je* l'ai vu, *je* lui ai parlé. *Je* ne vous cache même pas que *je* l'ai trouvé fort aimable : et puissiez- vous en mourir de dépit ! »[1] [Nous soulignons]**

Nous croyons avoir démontré de la sorte que la *parole*, outil de confrontation dans ce contexte discursif, peut être révélatrice de l'identité du locuteur. Dans cette dimension interactionnelle, elle construit/trahit une identité plurielle. Mais la parole est aussi susceptible d'être, dans une autre situation discursive, source

(1) Bordas, 1965, p.82

et assez sèchement, ou il n'est pas dévot, me dis-je, ou il est janséniste. Un petit mot sur les jésuites, m'apprend que c'est le dernier. On faisait un emprunt pour le clergé ; j'en prends occasion d'interroger mon homme sur les ressources de ce corps. Il me les développe très bien, se plaint de ce qu'ils sont surchargés, fait une sortie contre le ministre de la finance, ajoute qu'il s'en est expliqué net- tement en 1750 avec le contrôleur général. Je vois donc qu'il a été agent du clergé. Dans le courant de la conversation, il me fait entendre qu'il n'a tenu qu'à lui d'être évêque. Je le crois homme de qualité, mais comme il se vante plusieurs fois d'un vieil oncle lieutenant général, et qu'il ne dit pas un mot de son père, je suis sûr que c'est un homme de fortune qui a dit une sottise. Comme il me conte les anecdotes scandaleuses de huit ou dix évêques, je ne doute pas qu'il soit méchant. Enfin, il a obtenu, malgré bien des concurrents, l'intendance de* pour son frère.Vous conviendrez que si l'on m'eût dit, en me mettant à table : c'est un janséniste, sans naissance, insolent, intrigant, qui déteste ses confrères, qui en est détesté, enfin c'est l'abbé de*** ; on ne m'aurait rien appris de plus que j'en ai su, et qu'on m'aurait privé du plaisir de la *découverte.* »**[1]

[Nous soulignons]

Mais, si la parole d'autrui est un miroir de son identité, réelle ou virtuelle, elle est également pour le sujet parlant un outil dont l'usage est destiné à faire re-connaître par l'Autre ce que l'on est/voudrait être. Examinons d'un peu près la scène IV de l'acte II du *Barbier de Séville* : Rosine et Bartholo sont en présence. La jeune fille est d'abord sur la défensive face à son tuteur qui l'accuse d'avoir reçu un étranger à qui

(1) p.p. 1194 -1195

« [...] Je ne me presserai jamais de demander quel est l'homme qui entre dans un cercle. Souvent cette question est impolie, presque tou-jours elle est inutile. Avec un peu de patience et d'attention, on n'in- portune ni le maître ni la maîtresse de la maison, et l'on se ménage le plaisir de deviner.

Ces préceptes ne sont pas de moi ; ils m'ont été dictés par un hom- me très fin, et il en fit en ma présence l'application chez MlleDornais, [...] Il survint sur le soir un personnage qu'il ne connaissait pas ; mais ce personnage ne parlait pas haut : il avait de l'aisance dans le maintien, de la pureté dans l'expression, et une politesse froide dans les manières.

« C'est, me dit-il à l'oreille, un homme qui tient à la cour. » Ensuite, il remarqua qu'il avait presque toujours la main droite sur sa poitrine, les doigts fermés et les ongles en dehors. « Ah ! ajouta-t-il, c'est un exempt des gardes du corps ; et il ne lui manque que sa baguette. » Peu de temps après, cet homme conte une petite histoire. « Nous étions, dit-il, Mme et

M. tels, Mme de * et moi... » Sur cela mon instituteur continua : « Me voilà entièrement au fait. Mon homme est marié ; la femme qu'il a placée troisième est sûrement la sienne ; et il m'a appris son nom en la nommant »**

[...] Je dînais un jour chez l'archevêque de Paris. Je ne connais guère le monde qui va là ; je m'embarrasse même peu de le connaître ; mais son voisin, celui à côté duquel on est assis, c'est autre chose. Il faut savoir avec qui l'on cause ; et, pour y réussir, il n'y a qu'à <u>laisser parler</u> et réunir les circonstances. J'en avais un <u>à déchiffrer</u> à ma droite. D'abord l'archevêque lui parlant peu

désir de l'individu, en « cherchant ses mots », en choisissant certaines formules plutôt que d'autres, de situer son identité parmi les choses et les gens.

En effet, la communication ne suppose pas uniquement un échange de messages, mais une interaction, une *transaction* entre des personnes ayant différents rôles, des objectifs et une identité qu'ils s'emploient à faire reconnaître à leurs interlocuteurs. Pour Goffman, chacun, dans une conversation, projette une image de soi et tente de la faire accepter par l'autre. Cette image est transmise par des gestes et des paroles directes : « *Tu peux me faire confiance* » (Je suis une personne intègre), « *Je m'en charge* » (Je suis une personne responsable), « *Comme tu veux* » (Je suis une personne souple).

Nous abordons ici le volet social de l'identité où les échanges verbaux ont une connotation culturelle couvrant des rôles, des fonctions, des valeurs, des perceptions qui soulignent la personnalité, relayés en cela par le ton de la voix, les inflexions, bref l'expressivité du langage. Et ce pour emporter l'adhésion, pour faire en sorte que les autres en viennent à accepter ce que nous disons, par conséquent *ce que nous sommes.* Par le choix des mots, le locuteur donne une couleur au message. Employer le mot juste n'est pas seulement important pour le sens, c'est un facteur d'identification entre les interlocuteurs. C'est en ce sens que *se comprendre* peut ne pas vouloir dire uniquement avoir compris les mots utilisés par son interlocuteur, mais être en mesure d'*accepter* la position, donc l'identité qu'ils sous-entendent.

Mais c'est aussi *décoder* à travers les mots la personnalité de l'autre, juger de son identité. Les deux pages suivantes de Diderot dans cette même *Satire I* en sont un exemple particulièrement éclairant :

[le « zikr » chez les Soufis] et l'efficacité de la méthode Coué. La grotte d'Ali Baba, hermétique devant toute attaque physique ne s'ouvre-t-elle pas à l'énonciation d'un seul mot ?

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que l'identité n'a rien de statique et veiller, comme l'a souligné Ricœur[1], à intégrer dans toute analyse de la relation entre parole et identité le paramètre temporel. Ce qui est vrai surtout dès qu'il s'agit plutôt de la reconnaissance de soi. En effet, si *l'auto-perception,* toujours d'après Ricoeur[2], est le moment d'une relation de soi à soi relayée par la parole [et l'intériorisation du regard d'autrui, auquel nous reviendrons en abordant le deuxième axe de cette étude], elle se double d'une *représentation,* moment intermédiaire où nous nous efforçons – toujours avec des mots – d'offrir notre image à autrui, la troisième étape, sur la durée, étant la *désignation,* le moment où notre propre image donnée à l'Autre, nous est renvoyée par lui.

X X X

A travers la parole, le Moi est opposé à/enrichi par l'Autre. Si, pour reprendre la formule de Sartre, « Je suis ce que je dis » vis-à-vis de moi-même, je le suis aussi face au monde extérieur, dans un effort de projeter dans mon message à autrui une image donnée de mon identité. Car la parole a un aspect relationnel inséparable de l'appartenance de l'individu à une communauté culturelle qu'il partage avec d'autres. Nous nous inscrivons ainsi dans notre recherche dans le courant communicatif saussurien ainsi que dans la pragmatique linguistique anglo-saxone, car nous nous intéressons aux modalités de l'usage de la parole sous-tendue par les motivations psychologiques des locuteurs et les réactions de leurs inter-locuteurs. Avec, toujours en toile de fond, le

(1) *Temps et Récit III* Seuil, 1985
(2) *Soi-même comme un autre.* Seuil. 1990

moi et un monde – ou dans le cas de Montaigne que nous venons de citer, d'un Autre, « lui » – l'originalité de l'identification ne se produisant pas comme une monotone tautologie, la répétition stérile du *même,* mais se constituant comme un pouvoir d'unification et de synthèse, une faculté de fusion du divers.

Cette dialectique du même et du différent est au centre de la question identitaire, car l'homme se construit en se situant par rapport au monde qui l'entoure. Au cours de ce processus, il communique, se raconte et exprime sa conception du monde. C'est en effet cette réflexibilité qui lui permet de se mettre lui-même en scène dans son propre discours. Il est à la fois *identique* et *unique*, assimilé et autre. Une dynamique dont le locuteur est pleinement conscient puisque, à travers la parole, son identité se construit avec des mots qui distinguent, séparent, isolent, dissocient ou encore lient, rapprochent, comparent, associent, dans un mouvement paradoxal que nous appelons *re-connaissance.*

Prendre la parole, c'est s'auto-désigner dans l'immédiat de l'itinéraire d'un discours, à cause de la proximité du sujet parlant à sa propre parole, même s'il choisit de s'exprimer dans une autre langue que sa langue maternelle. À travers le *choix* d'un langage donné, le sujet bilingue, comme l'a si bien remarqué John Gumprez[(1)], module son moi et en exprime les multiples facettes, opérant ainsi une actualisation identitaire souvent, à son sens, valorisante [l'Egyptien qui, fier d'une formation anglo-saxone, émaille ses propos d'expressions anglaises]. Le sujet se met en scène, glisse de l'intériorité à l'extériorité et, spéculant sur les pouvoirs infinis du verbe, table sur le fait que *ce qui est dit* a de fortes chances de devenir *réel.* Que la manière de dire est un puissant atout, ce qui, à la limite, fait la puissance quasi magique des incatations

(1) *Engager la conversation, introduction à la sociolinguistique interactionnelle,* éd. de Minuit, 1989

> l'homme aigle, qui plane au haut des cieux ; l'homme corbeau, l'homme épervier, l'homme et l'oiseau de proie. » [1]

S'il est un moyen de se prémunir de l'une ou l'autre catégorie, le salut viendra de l'attention prêtée à leurs « cris », leurs discours, si tant est que l'identité est inséparable des mots qui l'expriment.

Toutefois, dans ce travail de connaissance/reconnaissance de soi par la parole, l'identité ne se construit pas uniquement a travers la parole par le seul principe d'identification. Si l'on en croit Norbert Elias et sa théorie de *l'ascription* [2] :

> « [...] Dans les identités Nous-Je, l'identité des Je prends le pas sur l'iden-tité des Nous. »

Car toute identification est faite à la fois d'appartenance – « Généralisation de soi comme identique à d'autres », mais aussi de singularisation – « Différenciation de soi comme différent des autres », l'individu ayant conscience de sa singularité irréductible, même s'il reconnaît son attachement à un groupe social. C'est le sens qu'il faut donner à la fameuse formule de Montaigne :

> « Parce que c'était lui, parce que cétait moi. » [3]

L'amitié que porte l'auteur des *Essais* à La Boétie se nourrit non pas du *même,* mais de *l'altérité* qui permet à l'énonciateur de se définir. De s'affirmer en tant que Je [« C'était moi »]. L'identité se noue ainsi à partir de l'opposition, la ressemblance apparaîssant clairement sur fond de dissemblance. Car la conscience de soi est inséparable d'une appartenance à un monde cohérent, d'une relation concrète entre un

(1) *Ibid.*, p.1187
(2) *La société des individus,* trad. Fayard, 1990, p.241
(3) *Essais*, I. XXVIII. De l'amitié

> **« A cette variété du cri de la nature, de la passion, du caractère, de la pro-fession, joignez le diapason des mœurs nationales, et vous entendrez le vieil Horace dire de son fils : « Qu'il mourût » [...] Ces mots ne désignent pas le caractère d'un homme ; ils marquent l'esprit général d'un peuple. »(2)**

L'identité se construit aussi sur la base d'activités et de performances qui s'accompagnent d'un *discours* sur elles-mêmes, quitte à se calquer sur ou à inventer/transformer une idéologie. Et ce, à partir d'une terminologie [le beur qui se fait un point d'honneur de parler « verlan »], de vocables avec lesquels l'individu conçoit l'image qu'il a de lui-même, image que, nous le verrons plus loin, il projette sur l'Autre, quitte à ce que le regard que cet Autre porte sur cette image provoque chez le sujet une remise en question plus ou moins féconde.

Ainsi s'élaborent les normes et catégorisations préconisées par Erving Goffman, lesquelles sont codifiées grâce à un jeu de miroir, en contrepoint à une *identité autre.* C'est ce que nous avons retrouvé déjà dans les pages de Diderot que nous venons de citer. L'homme « tigre » dont il s'éloigne est opposé à l'auteur lui-même, sensible aux paroles et à la musique de Pergolèse. Et, tout de suite, il nous met aussi en garde contre :

> **« [...] l'homme loup, [...]l'homme renard, l'homme taupe, l'homme pourceau l'homme mouton ; et celui-ci est le plus commun. Il y a l'homme anguille ; ser- rez-le tant qu'il vous plaira, il vous échappera, l'homme brochet, qui dévor tout ; l'homme serpent, qui se replie en cent façons diverses [...]**

(2) *Ibid.* p.p. 1193 - 1194

Mais, tout d'abord, pour nous, l'individu s'engage, consciemment ou inconsciemment, vis-à-vis de lui-même. La mise en mots d'une pensée qui n'existerait pas sans le *verbe* qui lui donne corps, l'acte de parole, contribuent puissamment et en premier lieu à fixer ce que des philosophes comme Sartre reconnaissent comme étant notre personnalité morale, autrement dit notre *identité* . Tant et si bien que l'auteur de *L'être et le néant* a pu écrire : « Je suis ce que je dis »[1]. Et je le « dis » en premier lieu pour moi-même, dans un mouvement introspectif plus ou moins scrupuleux, plus ou moins honnête. Penser mon « être », scruter, approcher, interroger ma personnalité c'est une façon encore de me « parler ». Même si, pour reprendre la théorie de Goffman, ce processus ne débouche pas toujours sur la vérité, peut établir un fossé entre identité réelle et identité virtuelle. Processus susceptible donc d'ouvrir les yeux de la personne sur son identité individuelle – vraie ou fictive – sonder sa personnalité à partir de signes extérieurs, souvent déterminants au départ. En effet, il n'est pas indifférent d'être beau, d'avoir de la prestance, de l'allure, plutôt que d'être bossu, laid et difforme. C'est l'identité *attribuée* dont parle Goffman[2]. L'identité *revendiquée,* elle, se construisant d'après lui à partir d'éléments culturels, de l'expression des rapports de l'homme à lui-même et à son environnement, identité sociale donc – source de sécurité, souvent d'estime de soi – qui passe par la parole, ce cri dont parle l'auteur de la *Satire.* Car c'est par la parole que le sujet se réclame de cette identié, qu'elle soit religieuse, ethnique ou professionnelle. Ecoutons encore Diderot :

(1) Gallimard, 1951, p.440

(2) *La Mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi,* éd. de Minuit, 1973, p.372

Je frissonne ; je m'éloigne du tigre à deux pieds ; »[1] [Nous soulignons]

Plus loin, Diderot lance une autre mise en garde :

« Méfiez-vous de l'homme singe. Il est sans caractère ; il a toutes sortes de cris . »[2]

Ou encore :

« Le cri de l'homme prend encore une infinité de formes diverses de la profession qu'il exerce. Souvent elles déguisent l'accent du caractère. »[3]

[Nous soulignons]

Nous remarquons d'abord que l'auteur utilise plus d'une fois le mot « cri ». Or, qu'est-ce que le cri ? Un son, assimilé ici à la faculté de parole qui est le propre de l'homme et grâce à laquelle il est à même d'exprimer son opinion, mais aussi sa personnalité d'après l'auteur de la *Satire.* Or, il n'est pas anodin que Diderot établisse un lien non seulement dans le titre de son essai, mais plus d'une fois dans ces pages – et deux fois dans les deux derniers exemples que nous venons de citer – entre « cri », donc ici parole, et « caractère » pris dans le sens d'identité. Deux siècles avant le développement de la philosophie du langage qui s'est imposée au XXème siècle, Diderot s'est donc déjà rendu compte que « parler » ce n'est pas seulement énoncer un contenu sémantique, mais s'acquitter d'un acte performatif par lequel, selon Searle, Pierce et Austin, l'individu s'engage d'une manière ou d'une autre vis-à-vis d'un ou de plusieurs locuteurs.

(1) In *Oeuvres,* Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p.p. 1188 – 1189
(2) *Ibid.* p.1189
(3) *Ibid.* p.1190

notre réflexion par des exemples empruntés à des textes ventilés sur un large éventail temporel, allant de la *Satire I* de Diderot *Sur les Caractères et les Mots de Caractère, de Profession etc.* aux *Identités meurtrières* de Amin Maalouf, en passant par le théâtre de Beaumarchais.

La parole pour la connaissance/reconnaissance de soi

On se cherche avec des mots. Par le biais du *verbe* ,on essaye de se connaître, de se dire. L'identité se construit à partir de vocables avec lesquels le locuteur conçoit l'image qu'il a de lui-même. Prenons comme point de départ la page suivante de la *Satire I* de Diderot :

> **« [...] Autant d'hommes, autant de cris divers. [...] Combien de ramages divers, combien de cris discordants dans la seule forêt qu'on appelle so-ciété ! » p.p.1187 –1189**
>
> **« Il y a le cri de la nature [...] ce cri de nature qui nous est si propre [...] Il y a le cri de la passion ; et je l'entends [...] lorsque Hermione dit à Oreste : « Qui te l'a dit ? » lorsqu'à « Ils ne se verront plus, » Phèdre ré-pond : « Ils s'aimeront toujours ! »**
>
> **[...] Il y eut un temps où j'aimais le spectacle, et surtout l'opéra. J'étais un jour à l'Opéra [...] Je venais d'entendre un morceau pathétique, don't les paroles et la musique m'avaient transporté [...] Dans le transport de mon ivresse je saisis mon voisin Montbron par le bras, et lui dis : « Con-venez, monsieur, que cela est beau. » L'homme au teint jaune, aux sourcils noirs et touffus, à l'œil féroce et couvert, me répond : « Je ne sens pas cela.**

- **Vous ne sentez pas cela ?**
- **Non ; j'ai le cœur velu ...**

La *parole* d'abord, cette composante individuelle que Ferdinand de Saussure, au début du XXème siècle, a définie comme étant un acte de volonté et d'intelligence, par opposition à la langue qui serait la partie déterminée, sociale, extérieure à l'individu, dichotomie grâce à laquelle ce fondateur de la linguistique moderne a réussi à jeter les fondements de cette nouvelle discipline. Ainsi, ce mot qui, d'après le *Robert* déjà est qualifié comme étant « fertile en phraséologie », nous l'appréhenderons justement, dans une optique saussurienne, en tant que « fonction et [...] faculté », en tant qu'activité ayant ses « implications psychologiques, un ensemble de sons et une organisation de sens, une intention et un engagement ». Donc nous nous plaçons dans une perspective psycholinguistique.

L'*identité* maintenant, ce qui fait que l'individu se reconnaisse à la fois comme unique, différent, distinct, mais aussi susceptible d'être assimilé à telle ou telle catégorie ou entité, qu'il s'agisse de communauté ethnique ou nationale, de groupe professionnel ou même de cellule familiale, ou qu'à la limite, par cette tendance quasi innée à l'*appartenance*, il se définisse comme citoyen du monde. L'identité se projette donc sur deux volets, participe à deux pôles en apparence opposés mais qui, dans le vécu de la réalité au quotidien, s'imbriquent en un tout symbole de la complexité de l'être. Je veux parler de la *distinction* et de l'*identification*.

Ayant ainsi cerné le thème de notre recherche, basée essentiellement sur la théorie goffmanienne, les prises de position de Paul Ricœur et de Hume quant à la relation entre l'identité et la parole, nous étayerons

Parole et Identité: Une Dynamique tridimentionnelle une perspective socio-linguistique

Par Dr.
Chahira Badawy*

« Moi qui revendique à voix haute
chacune de mes appartenances »

La communication que nous proposons est une réflexion sur la problématique qui lie la parole, le *verbe,* à l'identité, dans une dynamique à triple volets, les trois axes autour desquels s'articulera notre étude étant 1) la découverte du Moi, 2) les rapports du Moi à l'Autre, et 3) la mise en lumière des retombées de ces « découvertes », étant bien entendu que nous allons arbitrairement, dans un besoin de clarté dans notre exposé, étudier séparément dans un premier temps [c'est-à-dire dans les deux premiers mouvements de notre recherche], le cheminement de l'œuvre de la parole dans la construction identitaire puisque, dans les faits, la parole qui, avec des mots, fixe le « je » dans la connaissance de soi, se projette simultanément sur l'inter-locuteur dont le regard ré-agit sur le locuteur, modifiant son sentiment d'être (donc son identité). Un mouvement de pendule donc, un va et vient dont nous tenterons de faire la synthèse dans la troisième et dernière partie de cette communication, avant d'en tirer les conclusions.

Il convient tout d'abord de préciser dans quelle acception nous utilisons ces deux mots clefs de notre étude : <u>parole</u> et <u>identité.</u>

---

* Maitre de Conférences A l'universite D'Al Azhar. Département de. Littérature et de Traduction Française.

ملخص



صورة الإسلام والمسلمين في الأعمال المسرحية للكاتبين وليام شكسبير وكريستوفر مارلو

د . بثينة أحمد أبو المجد *

هدف هذا البحث هو تنقية صورة الإسلام في الغرب من أي مفاهيم خاطئة، حيث يتناول بعضا من الأعمال في الأدب الإنجليزي وبخاصة مسرحيات مختارة للكاتبين البريطانيين وليام شكسبير وكريستوفر مارلو اللذين عاشا في عصر الملكة اليزابث الأولى، ويهدف إظهار الطريقة التى تناول بها الكاتبان الإسلام والمسلمين في تلك الأعمال. والغرض من الدراسة هو كشف الادعاءات المغرضة التى لا أساس لها والتعصب ضد الإسلام.

وقد ظهر في الغرب خلال ما يزيد عن ثلاثة عشر قرنا من الزمان الكثير من الكتابات عن الإسلام وسوف يظهر الكثير بدون شك. فقد ادت أحداث الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ وما تلاها من حرب ضد ما يسمى بالإرهاب فى أفغانستان إلى حديث مغلوط في الغرب عن الإسلام وغالبًا ما تركز هذا الحديث حول أفكار شكلتها حواجز عرقية ودينيه وثقافية.

يتتبع هذا البحث مفهوم الغرب عن الإسلام والمسلمين عبر التاريخ حتى القرون الوسطى، كاشفا الأسباب والادعاءات الثقافية والتاريخية التى شكلت هذا المفهوم. وبفحص الأعمال المسرحية للكاتبين شكسبير ومارلو سوف تظهر الدراسة حقيقة هى: كيف أثرت الثقافة والادعاءات الكاذبة الموروثة في الصورة التى قدمها الكاتبان عن الإسلام والمسلمين.

• أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي كلية الدراسات الإنسانية ـ جامعة الأزهر.

•• ألقى هذا البحث في مؤتمر بجامعة الأزهر في مايو ٢٠٠٢ عن الدراسات الإنسانية وقيم التعددية والتسامح في الإسلام.

Falk, Richard: "False Universalism and Geopolitics of Exclusion: The Case of Islam". *Third World Quarterly*, Vol. 18, No. 1, (1997): 7-23.

Gallaghan, Dympna. "What's at Stake in Renaissance Race? " *Shakespeare studies*, Vol. 26, ed. Leeds Barroll, London: Associated Univ. Press (1998) : 21-26.

4. Other Sources

The Qur'an القرآن الكريم

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.

Sanders, Wilbur. *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. Cambridge: Univ. Press, 1968.

Smith, Bryan P. *Islam in English Literature*, Beirut: The American press, 1939.

Scott, M.W. and Williamson, S.L. ed. *Shakespearean Criticism*. Vol. 6. Michigan, Detroit: Gale Research, Book Tower, 1984.

Trudeau, Lawrence J. ed. *Drama Criticism.* Vol. I. Detroit, London: Gale Research Inc., 1991.

Tryeman, Christopher. *England and the Crusades 1095-1588.* Chicago: Univ. Press, 1988.

Tydeman, W. and Thomas V. *Christopher Marlowe.* Bristol: Bristol Classical Press, 1989.

`Wilson,F.P. *Marlowe and the Early Shakespeare*. Oxford: Clarendon Press, 1953.

3. Articles in Periodicals

Carroll, W.C. " Language, Politics, and Poverty in Shakespearean Drama". *Shakespeare Survey.* Vol. 44 (1992) : 17-24.

Erickson, Peter. "The Moment of Race in Renaissance Studies". *Shakespeare Studies*, Vol. 26, ed. Leeds Barroll, London: Fairleigh Dickenson and London Associated Univ. Presses (1998): 27-36.

Cowhig, Ruth. *The Black Presence in English Literature* . Manchester: Manchester Univ. Press, 1985.

D'Amico, Jack. *The Moor in English Renaissance Drama*. Florida: the Univ. of South Florida Press, 1991.

Davutoglu, Ahmet. *Civilizational Transformation and the Muslim World.* Kuala Lumpur: Mahir Publications, 1994.

Ellis-Fermor, U. *Christopher Marlowe*. Hamedon: Archeon Books, 1967.

Geckle, G.L. *Tamburlaine and Edward II.* Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1988.

Gunny, Ahmad. *Images of Islam in Eighteenth-Century Writings,* London: Grey seal, 1996.

Haneef, Suzanne. *What Everyone Should know about Islam and Muslims*. Chicago.: Kazi Publications, 1995.

Kilvert, Ian S. ed. *British Writers.* New York: Charles Scribner's Sons, 1979.

Lyon, John. *Twayne's New Critical Introductions to Shakespeare: The Merchant of Venice*. Boston: Twayne Publishers ,1988.

Pearsall, Derek. *The Canterbury Tales*. London: Routledge, 1994.

Poland, Alfred W. ed. *Chaucer's Canterbury Tales: The Prologue* . London: Mcmillan, 1969.

Ribner,I. *The English History Play in the Age of Shakespeare* . Princeton: Princeton Univ. Press, 1957.

Rowse, A.L. *Christopher Marlowe* . London: Mcmillian, 1964.

Ure, P. ed. *King Richard II.* London: Methuen, 1961.

ii.Other editions

Kernan, A. ed. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice.* The Signet Classic, New York: Penguin Books, 1986.

Sanders, N. ed. *Othello.* Cambridge: University Press, 1984.

Shakespeare, W. *The Complete Works of William Shakespeare.* London: Murrays Sale & Services Co., 1973.

b. Works by Christopher Marlowe

Ellis-Fermor, U. ed. *Tamburlaine the Great.* London:

Methuen, 1930.

Marlowe, Christopher. *The Plays of Christopher Marlowe.* London: Oxford Univ. Press, 1966.

2. Secondary Sources

Barroll, Leeds, ed. *Shakespeare Studies* Vol. 26. London: Associated Univ. Press, 1998.

Barthelemy , Anthony G. ed. *Critical Essays on Shakespeare's "Othello"* New York: Maxwell, 1994.

Boas, F.S. *Christopher Marlowe: A Biographical and Critical Study.* Oxford : The Clarenton Press, 1955.

Calderwood, James L. *The Properties of Othello.* Massachusetts: Univ. Press, 1989.

Chew, Samuel C. *The Crescent and the Rose.* New York : Octagon Books, 1965.

NOTES

[1] The fact that Othello was a baptized Christian is made explicit from the beginning when he quells the drunken broil with the words: "For Christian shame/ Put by this barbarous brawl" (II. iii. 172).

[2] See the introduction to Ellis-Fermor's Arden edition of the play for a study of these chroniclers and their contribution to Marlowe's *Tamburlaine*.

WORKS CITED

I. Primary Sources

a. Works by William Shakespeare

Edition Used:

i. The New Arden Edition:

Hammond, A. ed. *King Richard III*. London: Methuen, 1981.

Honigmann, E.A. J. ed. *Othello*. London Methuen, 1997.

Humphreys, A.R. ed. *The First Part of King Henry IV*. London: Methuen, 1960.

------------------- *The Second Part of King Henry IV*. London: Methuen, 1966.

Lott, B. ed. *Macbeth*. London: Longman, 1965.

Maxwell, J.C. ed. *Titus Andronicus*. London : Methuen, 1984.

Muir, K. ed. *King Lear*. London: Methuen, 1966.

be content to repeat vague concepts and lies as no effort was made to seek for information about Islam and Prophet Mohammad (PBUH) from an authentic source. "No effort was put forth to make even the idea of Islam seem interesting", as Edward Said has observed (302) . The distorted image of Mohammad (PBUH) and his followers remained essentially unchanged. In Shakespeare's England Mohammed was still believed the heretic and false prophet, author of a religion based on deceit. It is quite obvious that both Shakespeare and Marlowe, the greatest and most recognizable of all English dramatists whose works are read and studied everywhere in the world, were completely misguided by inherited misconceptions about Islam and Muslims.

It is very important, at this point, to recall that much of the recent discussion of Islam in the West is afflicted with the inherited stereotypical prejudiced conception that creates hostile responses. Moreover, there is a strong disposition in the West to perceive Islam as disposed towards violence and extremism. It is, then, the duty of every knowledgeable Muslim scholar in general and Al-Azhar - as the largest Islamic institution in the world - in particular to exert all effort to make clear the reality of Islam and to reassure the people in the West that Islam is not a militant religion as they often claim. It must be made clear to the whole world that Islam is the religion of peace and equality, most significantly here, it is the religion of tolerance as Islam bears no hostility or prejudice against any other religion or race. This fact is asserted in the Qur'an :

يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثي وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم. صدق الله العظيم (سورة الحجرات : آية 13)

" O people, We have created you of a male and a female, and have made you into nations and tribes that you may know each other . Truly, the most honoured in the sight of Allah is the most righteous:" (Sura 49: 13) .

Marlowe reinforces the humiliation of these captive kings by making them draw Tamburlaine's chariot; his son Amyras wants to be similarly drawn by these "idle kings" (*Tamburlaine* 2, IV. Iii. 27-8).

It is quite notable that Tamburlaine's career of conquest is extremely acceptable by the dramatist. Tamburlaine's son Calyphas refuses to be another Tamburlaine, and rejects his father's values. However, as regards the dramatic design as a whole, Marlowe seems to accept Tamburlaine's destructive ambitions and not Calyphas's point of view. As far as the total action of the play is concerned, it is Tamburlaine's and not Calyphas's values which emerge triumphant. This is clear in portraying Calyphas as an unworthy son, cowardly and unfit to succeed his father; and finally killed ignominiously (*Tamburlaine* 2, IV. i). Tamburlaine's rigorous point of view is further enforced when Zenocrate, his wife, though trying to restrain him, still admires and encourages him as a conqueror (*Tamburlaine* 2, II. iv. 57-60). Tamburlaine's tyrannical cruelty is dramatically intensified after his wife's death, towards the end of the second part of *Tamburlaine*. He determines to destroy all Turkish kingdoms "and make the stars melt/ As if they were the tears of Mahomet/ For hot consumption of his country's pride" (IV. II. 198-200). He, thus, enjoys being victorious over Mohammad's nations even though the Prophet (PBUH) is supposed to be grieved for this.

Finally, it becomes clear that the Renaissance inherited a confused and mistaken mass of grotesque notions and prejudices concerning Islam and Muslims. This helped in building up, in the Elizabethan imagination, a distorted picture of the Muslims and their Prophet (PBUH); a picture that passed into English literature of the age and later ages. This picture persisted almost unchallenged and fortified by new prejudices against the Ottoman conquerors of Europe and the Levant. The Elizabethans seemed to

Furthermore, the same old notions that Muslims are "heathenish", "pagans" and "infidels" who " dare attempt to war with Christians" are frequently used in Marlowe's play (*Tamburlaine* 2, V. i. 6, 23, 26). Marlowe's European kings hold the conviction that Muslims, or Turks, are " infidels/ In whom no faith nor true religion rests" (*Tamburlaine* 2, II.ii.33-4) .In the belief of these Christian kings, their "faiths are sound" whereas Muslims' faith is "foul blasphemous paganism" (*Tamburlaine* 2, 11.i. 47, 53).

Prejudice against the Turks, who represent Islam, has further led the dramatist to enhance Tamburlaine's power and the Sultan's humiliation. The Sultan is shown insolently boastful before the battle and impotently raging when a prisoner. Moreover, Marlowe manipulates legendary material and Elizabethan narratives such as those of the Sultan being encaged, Tamburlaine's feeding of him with crumbs under his table, and being used as a block from which to mount his horse or as a footstool to his throne. To enhance the humiliation of Muslim kings, Tamburlaine is made to address the defeated kings of "Jerusalem, Tebizon and Sorya" in this way:

> See now ye slaues, may children stoops your pride
> And leads your glories sheep-like to the sword.
> (*Tamburlaine* 2, IV. I. 78-79).

And he continues:

> Bring them my boyes, and tel me if the warres
> Be not a life that may illustrate Gods,
> And tickle not your spirits with desire
> Stil to be train'd in armes and chievalry?
> (*Tamburlaine* 2, IV. I. 80-83).

heaps of superstitious books" to be burnt (*Tamburlaine* 2, V.i. 172-73); calling "Mahomet" to come down "and work a miracle" :

> Thou art not worthy to be worshipped
> That suffers flames of fire to burn the writ
> Wherein the sum of thy religion rests....
> Well soldiers, Mahomet remains in hell;
> He cannot hear the voice of Tamburlaine:
> Seek out another godhead to adore;
>
> (*Tamburlaine* 2, V.i. 187-89, 197-99).

Here Marlowe's prejudice against Islam reaches a climax; Tamburlaine does not only burn the Qur'an but equates it with all other superstitious books. Furthermore, he boasts that his " sword hath sent millions of Turks to hell; those who " worship Mahomet" (*Tamburlaine* 2, V. i. 178-79). It is notable that Marlowe inherited and repeated the same medieval notions and fallacies about Prophet Mohammad (PBUH) being a god worshipped by the Muslims. It is ironically confusing that Marlowe makes Prophet Mohammad (PBUH) a god and at the same time God's "friend" *(Tamburlaine* 2, III. i.3). Marlowe also expresses in the above quoted speech of Tamburlaine the medieval view that Mohammad, being a heretic, is doomed to hell. It is worth noting here that this is the same view that Dante expressed in his *Inferno* where Mohammad (PBUH) is placed deep in hell with the sowers of scandal and schism, " seminatori di scandalo et di scisma" (qtd. in Chew 397).

The hostile attitude of Marlowe toward Islam and Prophet Mohammad (PBUH) is further quite notable when he even makes the Muslim Turkish emperor and his empress damn their Prophet when conquered by Tamburlaine; Zabina the Turkish empress says:

> O cursed Mahomet , that mak'st us thus
> The slave to Scythians rude and barbarous!
>
> *(Tamburlaine* l, III, iii. 270-71).

humble origins to become master of the world that really interested a Renaissance dramatist, but the victor who had triumphed over the Turkish empire, the great enemy of Christendom.

Many chroniclers related the story of Tamburlaine's triumph and Bajazeth's shameful defeat[2]. Tamburlaine had forced the Turkish army to abandon the siege of Constantipole. In so doing, he gave the Renaissance statesmen the initiative to think of "the practicability of bringing pressure from the East upon the Turkish rear" (Chew 470). As S.C. Chew Further reports, "Western historians and moralists generally contemplate with satisfaction the downfall of the Sultan" (470). Marlowe's play is, therefore, not devoid of its author's prejudice against Islam and Muslims. Hence, Tamburlaine is annotated in the play's title as " the Great" to express the author's admiration of his conquests. In the play the European kings also express their admiration of Tamburlaine's achievement; by conquering the Turks he:

> ... in the fortune of their overthrow,
> We may discourage all the pagan troop
> That dare attempt to war with Christians.
>
> (*Tamburlaine* 2, II. I.23-5).

To enhance and glorify the conquest that Tamburlaine had achieved, Marlowe, as S.C. Chew remarks, departs widely from history and legend (471). To magnify his hero's achievement, the dramatist places the conflict with the Turks in Tamburlaine's youth instead of his old age (Chew 472). Furthermore, as historians report, Tamburlaine was a devout Muslim; "some going so far to say that his long postponement of an attack upon Bajazeth was due to his reluctance to engage in warfare with a fellow-believer" (Chew 472). But Marlowe's Tamburlaine is so viciously audacious and blasphemous that he causes the " Turkish Alcaron and all the

III

By the end of the Renaissance there was a great interest among dramatists in dealing with Muslim lands and characters, especially with the Turkish empire. The most famous of the drama that invested with romance oriental themes was Marlowe's *Tamburlaine The Great* (c. 1587). For *Tamburlaine,* the play by which he won his first and most resounding success, Marlowe took the chievements of the Tartar conqueror Timur the Lame (1336-1405) , or Tamburlaine, as the theme of his play.

Marlowe had five principal sources for *Tamburlaine*. These were George Whetstone's *The English Mirror* (1585) ; a life of Tamburlaine published in Florence in 1553; Lonicerus's *History of the Turks*; the famous atlas by Abraham Ortelius *(Theatrum Orbis Terrarum)*; and Paul Ive's *Practice of Fortification*, from which Marlowe took most of the details of military strategy (See. Salgado in Trudeau 222). In real life Tamburlaine ruled Samarcand in the late fourteenth century and his vast empire was looked on with awe and admiration by the monarchs of Europe. Originally a Scythian shepherd, endowed with an aspiring mind, Tamburlaine determined to become a world potentate by military conquest. The first part of Marlowe's *Tamburlaine* was so successful that a sequel was called for at once. The essentials of the plot of the two parts of *Tamburlaine* lie in the amazing series of triumphs which Tamburlaine enjoys. He achieves the summit of his triumph by his conquest of Bajazeth, the Great Turk whom he uses as his footstool and carries about in an iron cage. Bajazeth finally kills himself by dashing out his brains against the bars of the cage.

The tremendous victory of Marlowe's hero over the Turkish ruler appealed to both the dramatist and the Elizabethan audience. It was not the example of the heroic will; the man who rose from

of his dark skin and the association that this had in European minds. To Desdemona's father, Desdemona is unnatural in refusing "many proposed matches/Of her own clime, complexion, and degree" to marry someone whose looks would make her shake with fear (I. iii. 98-101).

As Norman Sanders confirms in the introduction to the New Cambridge Shakespeare edition of *Othello*, a "black/white opposition is clearly built into the play at every level " (4). Shakespeare could, then, rely upon the ready acceptance of his audience of the story of an exotic Moorish general fighting valiantly against the Turks, on the one hand, and what seemed natural to this audience of an insular distrust of the alien on the other. In alienating Othello and linking him vaguely with magic, with proneness to jealousy, Shakespeare emphasizes the barbarism of a Moor. The "Noble Moor" implies a villain of almost supernatural powers, and , as Ania Loomba points out, Othello "moves from being a colonized subject existing on the terms of the white Venetian society and trying to internalize its ideology, towards being marginalised, outcast and alienated from it in every way, until he occupies his 'true' position as its other " (in Barthelemy 171).

It is finally clear that Shakespeare's attitude to Islam and the Other, or the Orient, represented in the play by the Moor resembles that of many other European writers whom Edward Said has called "Christian polemicists against Islam" (71). All such writers, as Edward Said puts it, from Dante to Shakespeare, represent the Orient and Islam "as outsiders having a special role to play inside Europe" (71).

stabbing the "malignant" Turk within himself, Othello restores his "fair" public name and sees himself as both the heroic defender of the state and the "infidel" Turk who must be destroyed.

Undoubtedly, Shakespeare meant to picture Othello as a black Moor. However, in Othello the dramatist made significant departures from both other representations of blacks on the Renaissance stage and his own earlier portrait of a Moor. Blacks were often stereotyped as villains; Shakespeare himself had employed this figure in Aaron in *Titus Andronicus*. With the presentation of Othello as a proud, virtuous soldier, Shakespeare defies many of these stereotypes. Shakespeare's intention was to make of Othello a particular Christianized Moor who is called on to rescue Cyprus from the Turks. As a Christian general, Othello's business is mainly to cry "keep up your bright swords" in the streets of Venice, to rescue the Venetian Cyprus from Turkish aggression. We might then take one line of action in the play to be the militant Christian's quest for the Turk. Finally, Othello is declared " far more fair than black" (I.iii. 285) and his identity as Venice's Christian saviour seems confirmed. However, Othello, like Aaron, is aware of colour differences for he describes himself as "begrim'd black". Moreover, several characters display racist attitudes and clearly designate Othello as black. This discrimination is most notable in Iago, who not only expresses his own racism but plays on the prejudices of others in his schemes against Othello. Hence, while rejecting stereotypes in his depiction of Othello, Shakespeare also presents characters who attack the hero's colour and use his race to isolate and destroy him.

Thus, being a Moor and a fairly newcomer in Venice Othello allowed Shakespeare to grapple with an emerging social problem in a multi-racial society; the problem of cultural tension and assimilation. Despite Othello's self-identification with Venice and Christianity, he as a Moor could not shake his being the by-product

and the binding forces that hold it together. Hence, the movement expressed in geographical and social symbols from Venice to a Cyprus exposed to the attack of the Turks, is suggestive of a movement from Christendom to the domain of the Turks, from the City to barbarism, from justice to wild murder and revenge, from truth to falsehood. Shakespeare binds these levels together by the use of imagery that compares things on one level of action with things on another. For example, when Iago swears that his low judgment of all women's virtue, "is true or else I am a Turk" (II, i. 114), logic demands that the audience accounts him " a Turk" since one woman, Desdemona, is true and chaste. Iago is thus identified with the infidels, the unbelievers or the Ottoman Turks who for centuries threatened Christendom. The Turkish power is thus shown to have its psychological equivalent in Iago's diabolical attitude toward life. Similarly, when Othello sees the drunken brawl on the watchtower, he exclaims:

> Are we turned Turks, and to ourselves do that
> Which heaven hath forbid the Ottomites?
> For Christian shame, put by this barbarous brawl !
> (11. iii. 169-71)

Hence, the two worlds seem totally different, the Christian characterized by reason and self-control; the pagan (or the Turk), as Shakespeare seems to emphasize, by "barbarous" inarticulateness and disorder.

Towards the end of the play, Othello, convinced of Desdemona's guilt, smothers her in bed. Most important here is Othello's identification of himself as the "base Judean", that is the barbarian who picks up a pearl and throws it away not knowing its worth. A few lines further he speaks of a "malignant and a turbaned Turk" who "Beat a Venetian and traduced the state" (v. ii 343, 349-50) and he then acknowledges that he is that Turk. By

Prejudice against Turks or Muslims reached a climax in Shakespeare's *Othello.* Shakespeare's choice of a black hero for his tragedy, as Ruth Cowhig suggests, must have been deliberate (8). His direct source was an Italian tale: Geraldi Cinthio's *Hecatommithi* (1565); he followed this tale in using love between a Moor and a young Venetian girl of high birth, and little more, as the basis of his plot (see Kernan 171-86). The action of the play takes place in a period between the 1480s and the fall of Rhodus in the hands of the Turks in 1523. The outer limits of the world of the play are represented by the Turks, "the infidels", and " the general enemy" (I. iii. 48) as the play calls them, who sail back and forth trying to trick the Christians in order to invade their land. Their domain, as reported by Othello, is that of "anters vast and deserts idle" (I. iii. 138). We are further informed that out there is a land of "rough quarries" inhabited by "cannibals that each other eat" and monstrous forms of men "whose heads grow beneath their shoulders" (l.iii. 139,142-43). In the war Othello is seen to be leading the forces of Christendom against the Turks who threaten Venice by attacking Cyprus.

The movement in *Othello* is from Venice to Cyprus; from organized society to a condition much closer to raw nature (Kernan xxvi) . In this organized society or the City, there is only one man to control violence and defend civilization, the Moor Othello, himself of barbarous origins and a converted Christian[1]. "This passage from Venice to Cyprus to fight the Turk and encounter the forces of barbarism", as Alvin Kernan further points out in the introduction to the Signet Classic edition of *Othello,* " is the geographical form of an action that occurs on the social and geographical levels as well"(xxvii). That is, there are forces at work in society and in man that correspond to the Turks; their raging seas, and "cannibals that each other eat". On the other hand, Venice and Cyprus stand for the City that embodies order, reason, justice

finally makes him find some consolation before death, that the chamber in which he is dying is called "Jerusalem Chamber". It is here significant to note that Shakespeare's portrait of Henry IV as a crusader echoes with much accuracy fourteenth century attitudes and may suggest that the crusade provided for the late sixteenth century a theme, which was quite understood.

Apart from the crusading issue, the popular English, and western, notion of the treachery of the Turks was represented by Shakespeare to reveal an inherent anti-Islamic attitude and conviction. To Shakespeare the word Turk almost invariably suggested images of lustfulness and cruelty. Hence, " in woman out-paramour'd the Turk", says Edgar in *King Lear* (III. iv.91). Henry V, in ascending the throne, assures his fearful nobles: "This is the English throne, not the Turkish court" (*Henry IV* part 2, V. ii.47). Elsewhere in Shakespeare the exclamation "What? Think you we are Turks or infidels?" is equivalent to an assurance that no one will be executed without cause (*Richard III*, III. v. 40). When war threatens, it is said paradoxically "Peace shall go sleep with Turks and infidels" (*Richard II*. IV. I. 139). In *Othello* Iago is made to assure the truth of what he says: " It is true or else I am a Turk" (II, i. 114). In *Macbeth* the Witch threw into the cauldron a "nose of Turk", (IV. i. 29) an image which suggested that of a monstrous visage. In general, the word " Turk" which often symbolized Islam and Muslims, is not only a term of reproach among Elizabethans but it is also a belittling form; "a Turk of tenpence" as in Christopher Marlowe's *The Jew of Malta* (IV. iv. 258).

The expression "To turn Turk" is very commonly used in Elizabethan England as a degrading expression. Hamlet uses it metaphorically: "If the rest of my fortunes turn Turk" (III.ii.261-62) that is, if my fortunes prove false. In *Much Ado About Nothing* the phrase "... an you be not turn'd Turk" (III. iv. 56) has the special meaning to become a prostitute.

dominant spiritual exercise still littered the Elizabethan stage. Shakespeare showed interest in the crusading issue as early as 1597 , the date of the composition of his *Henry IV* Part 1. The historical action of the play begins in 1402 and it opens with King Henry who plans for a crusade to the Holy Land. King Henry is made here to say that he is going to lead the crusade to "chase these pagans in those holy fields" (1.i.24). Henry's intention of this pilgrimage is even made by Shakespeare to begin earlier, just after the death of King Richard II whom Henry IV dethroned in 1399:

> I'll make a voyage to the Holy Land.
> To wash this blood off from my guilty hand.
> (*Richard II* (c.1595), V. vi. 49-50).

The crusade in the mind of the dramatist was still a clearly defined, easily recognizable path of salvation. Hence, Henry IV was urging his courtiers:

> ... To the sepulture of Christ
> Whose soldier now, under whose blessed cross
> We are impressed and engag'd to fight.
> (*Henry IV* Part 2, I. i. 19-21)

He again declares his intention "to lead many to the Holy Land." (*Henry IV* Part 2, IV. V.210). Thus Shakespeare builds his picture of Henry IV's preoccupation with the Holy Land in order to be purged of his sin of usurpation. Throughout the action of the two parts of *Henry IV* Shakespeare makes King Henry frequently recall the idea of pilgrimage as the only method through which he might wash himself of his guilt. But the troubles at home hinder his journey and Shakespeare depicts his disappointment at his failures. This desire of a crusade moves from a weary longing at the beginning of *Henry IV* Part 1 (I. i. 19-29), to a despairing hope when he is sick to death in Part 2 (III. I. 107-108). The dramatist

ugly, devoid of true civilization, and the followers of Islam were children of the night and the devil" (179).

It finally becomes clear how Islam and Christianity confronted each other as enemies during the Crusades and afterwards. As the Crusades continued Muslims were considered infidels or pagans. The distorted image of Islam and Muslims handed down by the Middle Ages continued into the period of the Renaissance and beyond. It has even survived until today, as many people in the West are still imprisoned by the "stereotypes" of an earlier age. It is here worth quoting what a contemporary American convert to Islam has remarked:

> Islam is so little known and understood in the Western World that to many people, especially in America, it is simply another strange religious cult or sect, Allah is some sort of a heathen deity, Muhammad is someone who is worshipped by hordes of pagans overseas, and Muslims are either militant sword-wielding bedouins mounted on camels, fanatical men of religion with long robes and beards, or rich decadent playboys. Indeed, Islam has been so gravely misunderstood and misrepresented in the West that many people in America and Europe think of it as an enemy to any sort of stability, peace and progress.(Haneef viii) .

Hence, the image of Islam and Muslims as perceived by Medieval Europe has survived and penetrated contemporary western thought and conviction.

ii

In spite of the fact that the reality of the crusading for Englishmen had withered amidst the shifting spiritual, social, and political winds of the sixteenth century, the debris of a once

concern is displayed in Elizabethan drama such as Shakespeare's *Othello* (c.1605) and Marlowe's *Tamburlaine* (c.1587).

Leaving the Turks, it remains to have a look at the opposite side of the Islamic world; the Barbary or Moorish states. The Moors were , to Elizabethan England and Europe, the dwellers in the zone that extended in North Africa from the Atlantic to the western boarders of Egypt. The extensive contacts in trade and diplomacy with the Muslim Moors formed part of the European tradition especially between England and Morocco in the sixteenth century. However , that period was characterized by the prevalence of Moorish piracy. Traditions of the conflict between the Christians and Muslims in Spain, of the "Sarazens whych vext the Spanyards sore " (John Bale, *King Johan* 1.1301 qtd. in Chew 518) were revitalized during that period. Like the Turk, the Moor as a Muslim represented threat and an alien culture to Christian Europe in general and England in particular. As S.C. Chew remarks, "From Spanish hatred of the Moors, reinforced by the general Christian hatred of Mohammadans and by experiences of piratical depredations came the Elizabethan emphasis upon the cruelty of these people - and upon their blackness "(521). As an opposite in race, religion and culture, the Moor was used by Western writers to confirm the superiority of the western values and also to provide an opportunity to reveal the opposition between Christianity and Islam. The Moor represented the dark, uncivilized and savage barbarian in contrast to fair western civilization. The theatrical representation of the Moor as devil is very clear in Shakespeare's characterization of Aaron in *Titus Andronicus*. The negative image of the Moor as barbarian, devil, or infidel, as Jack D'Amico states, is mainly the outcome of the Christian tradition in which " deviation from the European norm, whether in appearance, custom or religion, signaled degeneration or sin" (179) . Hence, as Jack D'Amico further expounds " the descendants of Cham were black,

and for the Christian hierarchy it represented both a spiritual and political threat. The Europeans continued to be exercised by the Islamic threat. The frontier of Christendom in the sixteenth century, thus, ran up the Adriatic and across central Europe. Hungary was lost in 1526 . Vienna was besieged in 1529, its survival was of considerable significance to the subsequent course of events in the sixteenth century Europe. In the Mediterranean, Rhodus fell in 1522-23, and Cyprus fell in 1571. The Ottomans were also threatening to dominate the whole of the Mediterranean and hence the Levant trade, in addition to maintaining their firm hold on the middle and lower Danube. Even England felt the alarm of the Ottoman advance. Faced with the Ottoman threat, western Europe possessed one unified weapon of defense and counterattack against the enemy: the crusade.

As Jack D'Amico points out, Islamic culture "surrounded Christian Europe and stood between the Church and the yet-to-be - converted East, and Islamic rulers held the Christian holy lands" (76). Islam had, then, to be represented as a dangerous distortion of the Church, a parody of civilization, its book a collection of lies and its Prophet an impostor. With the spread of Islam and the growth of the political power of the Turks, Muslims became an aggressive threat, a frightening spiritual and political counter-force to European Christianity. Fear of the Turks and anxiety about their aggression caused a hostile attitude to be maintained, and the Turk was looked upon as " a monster of iniquity" (Smith 15) and became synonymous with the "Anti-Christ" (Tyerman 369).

In terms of religious confrontation, the word "Turk" meant Muslim, and wars against Turks literally meant wars against Islam. Looking at the sixteenth century England in particular, the England of Shakespeare and Marlowe, there was, in C. Tyerman words, " some concern and interest in fighting the infidel and in the general problem of the advancing Turks" (344-45). As will be shown, this

chivalry. The duels in which the two parties are engaged are portrayed in such a way to enhance the superiority of the crusader over the Muslim fighter. That crusader, as Chaucer relates, "fought for our faith " against "heathen" in the Holy Land and many other Muslim countries (Chaucer 2-3).

The tradition of the "idol Mahomet" and of the" pagan" Muslims survived into Elizabethan times. Fulke Greville, a scholar notably attracted to the manners and thoughts of the East, wrote:

> Mahomet himself an idol makes,
> And draws mankind to Mecha for his sake.
> (*A Treatise of Monarchy* qtd. In Chew 395)

Thus, the Prophet who denounced and forbade the worship of idols and preached that there is no God but God , the Creator and Sustainer of the whole universe, became either a god or an idol. The concept of Mohammad as god did not cease with the Middle Ages; it persisted through the middle of the seventeenth century literature, which, in B.P. Smith's words, occasionally represents Muslims as " praying to their God Mahomet" (4). The misguided conception of Islam is further revealed in the western tradition of regarding Prophet Mohammad (PBUH) as the "Founder of Islam" (Chew 387) and thus calling Islam " Mohammadanism" and a Muslim a "Mohammadan " .

The Western prejudice against Islam and Muslims was intensified by the ever-present fears of the growing power of the Turkish empire during the sixteenth century. The grotesque legends and fallacies that passed in Shakespeare's England about Prophet Mohammed (PBUH) which so long-lived as prejudices were later fortified by new prejudices against the Turks or the Ottoman conquerors of Europe and the Levant. During the Renaissance, Islam was the single most dangerous menace in the known world,

The religious and national zeal that stimulated efforts to secure the Holy Land or fight other enemies of the church far from home was, then, the essential goal of a crusader. The conception of Christianity as the one universal religion, opposed only by barbarous paganism - destined soon to be either converted or destroyed - carried with it the conviction that any religion after Christianity must necessarily be nothing other than a bastard and treacherous offshoot from the true religion. Edward Said sums up the Western view about the Muslims and their Prophet:

> ... we find it commonly believed in the twelfth and thirteenth centuries that Arabia was "on the fringe of the Christian world, a natural asylum for heretical outlaws" and that Mohammad was a cunning apostate, whereas in the twentieth century an Orientalist scholar, an erudite specialist, will be the one to point out how Islam is really no more than second-order Arian heresy. (62-3)

As the crusades continued, Muslims were looked upon by medieval Christendom as infidels and Prophet Mohammad (PBUH) was believed to be an idol or false god or else a heretic. In addition to this misconception, some very offensive legendary beliefs grew about the Prophet's character and career.

Hence, in medieval epic poetry Muslims, despite the fact that Islam is the religion of *Tawheed* or belief in one Almighty God, " are often described as pagans" (Gunny 1). As B.P. Smith reports, the surviving forms of the mystery plays which date from the fifteenth century reveal much "the same concept of the god Mahomet as do the romances" (2). A glaring example of the prejudiced approach towards Muslims is to be found in J. Chaucer's *Canterbury Tales* specifically in "The Knight's Tale". In this tale Chaucer (1340 ?-1400) gives a picture in miniature of the Christian-Muslim encounter emphasizing the so-called crusader's

However, Englishmen still took the cross in the late fifteenth century; the Tudor monarchs still found zeal in the emotional and spiritual resonance of the crusade.

In the late sixteenth century the crusade ceased to occupy an important place in English life as that period possessed its own features of religious and political reordering of social values during the Reformation. In that period Spanish recruits to the Armada in 1588 were offered crusade privileges granted to crusaders to the Holy Land. In England and Europe, the crusade was, however, mainly characteristic of the religion of medieval Catholicism, which derived its strength from the church and the aspirations of the faithful. By 1600, as C. Tyerman reports, " the concerns of the faithful were being articulated in a different idiom, one alien to the crusade" (5).

Nevertheless, England was specifically marked by the crusade experience. Hence some of its well-known historical moments occurred on crusade; most famously Richard I directing operations from his sickbed at Acre on the Third Crusade (1187). The crusade appeared in numerous late medieval folktales and legends, such as the stories of Robin Hood. The memory of the crusading military operations left a trace not only on the literary and public records of medieval England but on the English language. As a synonym for a just cause vigorously pushed, the term "crusade" has been widely adopted in the English-speaking world to apply to a variety of issues: military, as in Eisenhower's war memoir Crusade in Europe; social, as in Thomas Jefferson's in 1786 for a "crusade against ignorance" ; both religious and political - as many Muslims would have perceived it - as in J.W. Bush's "crusade against terrorism" after September 2001 attack on America.

Middle Ages to trace the cultural and historical factors that moulded the western man's misconception of Islam and Muslims, a misconception which is even today hardly extinct. This task would help in revealing how far culture and inherited misconception affected both Shakespeare and Marlowe in their representation of Islam and Muslims.

In the Middle Ages, a completely different picture of Islam emerged in Europe. During the Crusades (1095-1588) Islam was perceived as the arch-enemy of Christendom. As a religious institution the crusade was a particular form of war justified by the Pope as being holy and associated, initially by the Pope Urban II in 1095, with the pilgrimage to Jerusalem. As a pilgrimage-in-arms the crusade had Jerusalem as its essential goal. The crusader wore on his garment a cloth cross and hence became, like the pilgrim, immune from various secular liabilities. Such was the standard practice as it had developed by 1200. It is important, at this point, to note that the third campaign (1187) - in which the army of Jerusalem was annihilated by Saladin at Hattin - focused much attention on Islam and generated a great deal of hatred and hostility among Europeans against Islam and the Prophet Mohammad (PBUH).

The later Middle Ages witnessed a potentially more significant development in the crusading process. The emotions that inspired the crusader were to become in many ways equivalent to those that encouraged the national warrior. Hence, it was a

> duty to a righteous and respectable cause sanctified by lay authority and the church against an enemy characterized as being hostile to the cherished and familiar community of the national or religious faithful (the paradigm of the twelfth-century " Saracen" or the twentieth-century "Hun").
>
> (Tryeman 4)

Image of Islam and Muslims in the Drama of William Shakespeare and Christopher Marlowe

Dr. Bothaina Ahmed Abou El-Magd
Assistant Professor of English Literature
Al-Azhar University

I

> The European encounter with the Orient, and specifically with Islam, strengthened this system of representing the Orient and, as has been suggested by Henri Pirenne, turned Islam into the very epitome of an outsider against which the whole European civilization from the Middle Ages on was founded. (Said 70)

As this symposium is primarily concerned with the idea of clearing the image of Islam in the West of any misconceptions, this paper attempts to examine some representative works of English literature, mainly Shakespeare's *Othello* and Marlowe's *Tamburlaine*, to show how Islam and Muslims are represented in these works. The objective is to expose some groundless conceptions and prejudices against Islam and Muslims.

Responses to Islam in the West have been going on for more than thirteen hundred years and will no doubt continue. Recently, the attack on New York and Washington on 11 September 2001 and the events that followed, specifically the war waged by America against what it called terrorism led to the current discourse in the West about Islam. This discourse mostly centres upon ethnocentric thoughts set by race, religion and culture. Such an encounter between Islam and the West would take us back to the

الدراسة، وهى تسمى هنا حركتين بنائيتين: الأولى: تتمثل فى تحرك المتحدث من التفاصيل الدقيقة إلى الموضوعات الأعم أثناء حديثه عن تاريخه الشخصى، والثانية: هى تطور الحديث ذاته من الخاص إلى العام. تتقاطع هاتان الحركتان لتشكلا معا محوراً رئيسيًا فى الحديث/ المونولوج. يتصل هذا التكنيك بآخر يستخدمه الشاعران وهو تفريغ الزمن من طبيعته التتابعية،، حيث يصبح الماضى والحاضر والمستقبل عناصر متداخلة. العنصر الثالث الذى تبحثه الدراسة هو عنصر التذكر ودوره فى ربط الماضى بالحاضر والخاص بالعام. إلى جانب دوره كعنصر فعال فى تأكيد الذات التى تواجه الاندثار لوجودها. العنصر الرابع الذى تتناوله الدراسة هو استخدام الشاعرين للصور المرتبطة بالأرض والواقع المعاش للشخصيات المتحدثة، سواءً فى الماضى أو الحاضر، وتحاول ربط ذلك الاستخدام بعنصر الذاكرة فى القصيدتين. أما العنصران الخامس والسادس اللذان تتناولهما الدراسة فيتعلقان بفكرتين محوريتين وهما الموت والمنفى. تتناول الدراسة هذين العنصرين فى إطار يربطهما بالعناصر السابقة ويسعى إلى التأكيد على الاستراتيجيات الفنية التى يستخدمها الشاعران لتناول فكرتى الموت والمنفى.

من خلال تحليل استخدام الشاعرين لتلك العناصر تذهب الدراسة إلى أن الشاعرين يحاولان من خلال إعطاء المتحدثين فى القصيدتين مجالاً للتحدث عن تاريخهما الشخصى أن يعلنا عن تعاطفهما مع الطبقات الضعيفة التى لا صوت لها، وهو موقف يعلنه الشاعران كثيراً فى كتاباتهما النثرية وملاحظاتهما حول الشعر والثقافة. وتحاول الدراسة أيضًا ربط ذلك الخيار الأيديولوجى بالخيار اللغوى الذى جعل من هوفى والأبنودى يستخدمان لغة تبتعد قليلا أو كثيراً عن اللغة الرسمية فى كتابتهما الأدبية. فيستخدم هوفى ما يسمى باللغة الإنجليزية المؤفرقة والتى تعد مزيجا يجمع بين الإنجليزية واللهجات الأصلية فى زيمبابوى (خاصة لهجة الشونا). كما يكتب الأبنودى بلهجة أهل جنوب مصر (وخاصة إقليم قنا).

وإذا كان المتحدثان فى القصيدتين يواجهان قوى عاتية تغير عالمهما الصغير، حتى لتحيلهم إلى المنفى أو الموت أو كليهما، فإن القصيدتين لا تعدان تعبيراً عن التشاؤم واليأس. فإن مجرد فعل الحديث وما ينطوى عليه ذلك الحديث من إعادة إنتاج الماضى (الشخصى والعام» ومزج الماضى بالحاضر والمستقبل، لهو تأكيد على وجود المتحدث، ورسالة مباشرة يبعث بها وهو على مشارف الاندثار ليقول أنه سوف يبقى بشكل أو بآخر.



الإنسان المهمش يواجه الاندثار في قصيدتي «تلال الوطن الحمراء» لشينجيراي هوفي و«يامنه» لعبد الرحمن الأبنودي

د. رندة أبو بكر*

تتناول هذه الدراسة قصيدتي «تلال الوطن الحمراء» للشاعر الزيمبابوي شينجيراي هوفي، و«يامنه» للشاعر المصرى عبد الرحمن الأبنودى من منطلق أن القصيدتين تعكسان الأزمة فى علاقة الإنسان العادى بالأرض التى يعيش عليها، تلك الأزمة الناتجة عن صراع الإنسان مع ظروف متغيرة حوله، سواء أكانت تلك الظروف اقتصادية أم اجتماعية أم أخلاقية. تذهب الدراسة كذلك إلى أن المتحدث فى كلتا القصيدتين يحاول من خلال السرد/ المونولوج أن يعيد علاقته مع تلك الأرض - على المستوى الرمزى - وذلك فى محاولة لاستعادة توازنه فى مواجهة موجات من التغيير العنيف. كما تذهب الدراسة إلى أن المتحدث فى كلتا القصيدتين يحاول من خلال السرد/ المونولوج أن يخلق تواصلاً بينه وبين أفراد الجماعة التى يعيش وسطها، وبذلك تحافظ القصيدة على التوازن بين الذاتى والجمعى.

يستخدم الإطار النظرى للدراسة نظريات الأدب الأفريقي كمنطلق للبحث فى القصيدتين، ولذلك فإن الدراسة تفرد جزءاً كبيراً فى البداية لعرض مجموعة من آراء نقاد ومفكرين أفارقة مثل نجوجى واثيونجو، إزكيل مفاليلى، وولى سوينكا، وتشيدى أموتا، وكوامى أبيا، ووجيمى شينويزا، الذين يتناولون فى كتاباتهم منذ الستينات من القرن الماضى وحتى الآن خصوصية الكتابة الأفريقية، والعناصر التى تشكل ما يمكن أن يسمى بنظرية الأدب الأفريقى. تتناول الدراسة تلك الآراء فى محاولة لطرح إطار بديل للتعامل مع الأدبين الأفريقي والعربى، كما تمثلهما هاتين القصيدتين. تقدم الدراسة أيضًا تحليلاً لتلك الآراء فى ضوء قراءة موازية لنظريات الدراسات الثقافية الحديثة وخاصة آراء إدوارد سعيد، وستيوارت هول، وهومى بابا ووأى سان جوان جونيور.

تقدم الدراسة تحليلاً مقارنا لعدة عناصر فى القصيدتين. طبيعة المتحدث هى أول ما تبحثه

* مدرس الأدب الإنجليزى، بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- Neisser, U. (1992). "Five Kinds of Self-knowledge". *Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory.* Ed. Martin A. Conway. Proceedings of the NATO Advanced Research Workshop on Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory. (Dordrecht: Kluwer).

- Said, Edward. (1993). *Culture and Imperialism.* (New York: Alfred A. Knopf).

- San Juan Jr, E. (1994). *From the Masses to the Masses.* (Minneapolis: MEP Publications).

- Soyinka, Wole. (1976). *Myth, Literature and the African World.* (Cambridge: Cambridge University Press).

- wa Thiong'o, Ngũgĩ. (1993). *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms.* (London: James Currey).

- ---, (1981). *Writers in Politics.* (London: Heinemann)

- Veit-Wild, Flora. (1993). "'Dances with Bones': Hove's Romanticized Africa," *Research in African Literature* 24:3 (1993): 5-12.

- Barker, Chris. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice.* (London: Sage Publications).

- Bhabha, Homi.(1994). *The Location of Culture.* (London and New York; Routledge).

- Brugman, J. (1984). *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt.* (Leiden: E. J. Brill).

- Cachia, Pierre. (1990). *An Overview of Modern Arabic Literature.* (Edinburgh: Edinburgh University Press) (Islamic Surveys) Gen. Ed. C. H. Hillerbrand.

- Chinweizu, Jemie Onwuchekwa. (1983). *Towards the Decolonization of African Literature.* Vol. 1. (Washington DC: Howard University Press).

- Gee, Sue. (2000). "The Country of Writing". *Literary Expressions of Exile: A Collection of Essays.* Ed. Roger Whitehouse. (Lewiston: The Edwin Meller Press) Studies in Comparative Literature Vol. 41.

- Hall, Stuart. (1997) "Race, Culture and Communication". *What is Cultural Studies*? Ed. J. Storey. (London: Routledge).

- Hove, Chenjerai. (1988). *Bones.* (Cape Town: Philip).

- ----. (1989). *Red Hills of Home.* (Gweru: Mamboo Press).

- ----. (1996). *Ancestors.* (Harare: College Press).

- ----. (1997). *Rainbows in the Dust.* (Harare: Baobab Books).

- Kermode, Frank. (1997). "Value in Literature". *A Dictionary of Cultural and Critical Theory.* Ed. Michael Payne. (Oxford: Blackwel Publishers).

- Fanon, Frantz. (1967). *The Wretched of the Earth.* (Harmondsworth: Penguin).

- Mphahlele, Ezikiel. (1962). *The African Image.* (London: Faber and Faber).

- - - - . (1967).*Voices in the Whirlwind and other Essays.* (London: Macmillan).

WORKS CITED

- al-'Abnūdi', 'Abdul Raḥmān. (1964). *al-'Arḍ wal 'Iyāl.* Land and the Kids. (Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb).

- - - - - . (1969). *Jawābāt Ḥarājī al-Gott, al-'Āmil fil- Sadd al-'Ālī 'Ilā Zūjtū Fāṭna Aḥmad 'Abdel Ghaffār fi Jabalāiyt el-Fār.* Letters from Ḥarājī al-Gott, Manual Labourer in the High Dam to His Wife Fāṭna Aḥmad 'Abdel Ghaffār in Jabalāiyt el-Fār. (Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb).

- - - - . (1976). *Aḥmad Sima'*īn (Cairo: al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma lil-Kitāb).

- - - - . (1999). *al-'Aḥzān al-'Ādiyya.* Matter-of-Fact Griefs (Cairo: Dār Qubā' lil-Ṭibā'a wal Nashr wal Tawzī').

- Abou-bakr, Randa. (2000). "Egyptian Colloquial Poetry as Subversive Discourse: The Case of Fu'ād Ḥaddād's el-Mesaḥḥarāti." *Cairo Studies in English.* Gen. Ed., Muḥammad 'Abdul 'Āti. (Cairo: Cairo University Press) Special Issue.

- Amuta, Chidi. (1989). *Theory of African Literature: Implications for Practical Criticism.* (London: Institute for African Alternatives – Zed Books LTD). (Check the date)

- Appiah, Kuame Anthony. (1992). *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture.* (New York: Oxford University Press).

- Ashcroft, Bil, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post Colonial Literature.* (London: Routledge).

- Ashūr, Radwa. (2001). *Ṣaiyyādū al-Thākira: Maqālāt Naqdiyya.* Hunters of Memory: Critical Essays (Casablanca: al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī).

- Badawi, al-Saīd. (1983). *Mustawaiyāt al-'Arabiyya al-Mu'āṣira fī Miṣr.* Levels of Contemporary Arabic in Egypt . (Cairo: Dār al-Ma'ārif).

- Bamiro, Edmund Ọlushina. (2000). *The English Language and the Construction of Cultural and Social Identity in Zimbabwean and Trinbagonian Literature.* (New York: Peter Lang).

[x] See for example Radwa Ashūr's perceptive critique of Said's model of cultural plurality, which she refers to as "a visionary" rather than a realistic stance in a world still permeated by injustice, and her passing (though perceptively critical) remarks on the poetry of the Syrian/French poet Ali Ahmad said (Adonis), particularly with regard to its relation to the audience and to the tradition (Ashūr 139-142).

[xi] Also stressed by Soyinka (see *Myth, Literature and the African World* 66).

[xii] This is by no means restricted to the two works under discussion here. Hove's widely acclaimed novel *Bones* (1988) is set in the Zimbabwean countryside, while the majority if his other works represent figures of peasants or former peasant (see for example his novel *Ancestors*. Harare (1996) and his poetry collection *Rainbows in the Dust* (1997)). See also al-'Abnūdi's *al-'Arḍ wal 'Iyāl.* Land and the Kids (1964) and *Aḥmad Sima'īn* (1976).

[xiii] This and all subsequent translations of "Yamna" into English have been done by the author of this paper.

[xiv] Figures from al-'Abnūdi's earlier collection of poetry *Jawābāt Ḥarājī al-Goṭṭ, al-'Āmil fil- Sadd al-'Ālī 'Ilā Zūjtū Fāṭna Aḥmad 'Abdel Ghaffār fi Jabalāiyt el-Fār.* Letters from Ḥarājī al-Goṭṭ, Manual Labourer in the High Dam to His Wife Fāṭna Aḥmad 'Abdel Ghaffār in Jabalāiyt el-Fār (see al-'Abnūdi (1969).

recreation of the land through memory is also a recreation of the speaker's 'personhood' – an effort which, to quote Amiclar Cabral, aims at "regaining the ... historical personality of the people". This is a feat largely considered to be the moving force behind most Third World literature. The speakers/poets cannot be dissociated from their socio-historical conditions, and the utterances/poems work towards what Cabral calls "the regaining of the historical personality of a people", through an act of linking to the land and establishing solidarity with fellow-men (in San Juan Jr. 30).

NOTES

[i] Zimbabwe became officially independent from Britain in 1980, and Egypt declared its complete independent from Britain in 1952 (though it was partially independent since 1924).

[ii] http://www.scholars.nus.edu.eg/post/zimbabwe/hove/rz12.html/

[iii] Two polar stances can be delineated: the first, championed by Ngũgĩ wa Thiong'o in his later writings (see for example Ngũgĩ wa Thiong'o (1981), *Writers in Politics*), where he calls for the abandonment of English (be it a standard or a regional variety) by African creative writers for the sake of the use of regional African dialects; the other encourages the use of English as a tool of reaching for a wider audience and a means of challenging the neo-colonial power on its native ground. This latter view is represented for example by Ezekiel Mphahlele (see for example Ezikiel Mphahlele (1962), *The African Image*.)

[iv] Such has been the project adopted by the now veteran creative writers like Chinua Achebe and Wole Soyinka.

[v] For a more detailed account of contemporary debates around the use of the colloquial in Egyptian literature, see Randa Abou-bakr 270-310.

[vi] For a meticulous, though by no means exhaustive, account of the sub-varieties of the colloquial dialect in Egypt, see Badawi 89-91.

[vii] Notably in works such as Ngũgĩ wa Thiong'o (1981), *Writers in Politics*, Wole Soyinka (1976), *Myth, Literature and the African World*, Ezikiel Mphahlele (1967), *Voices in the Whirlwind and other Essays*, Kuame Anthony Appiah (1992), *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, and Jemie Onwuchekwa Chinweizu (1983), *Towards the Decolonization of African Literature*.

[viii] For an overview of this debate, see Cachia 179-200 and Brugman 380-410.

[ix] Expounded in mainstream Euro-American cultural thought, on grounds as diverse as its affiliation with religious fundamentalism, and fascism, and presumed failure of the nation-state to accommodate for the presence of minority groups, be they gender, ethnic, political or social groups. See for example, Bhabha 1, and Barker 114.

For the speaker, they now carry "the smell of exile" (2). The synecdoche recurs verbatim in the opening line of the last stanza, which is entirely devoted to one single idea-exile. The images deployed here underline a malignant urgency in the way the community is driven towards a state of dispossession and displacement:

> **Exile breathing over our shoulder**
> **in a race that already looks desperate.**
> **Red hills, and the pulse of exile**
> **Telling us this is home no more. (2)**

Yamna is too unsophisticated to speak of "exile" as such, but she is as much of a metaphorical exile as the speaker in "Red Hills", in the sense that they both have lost a strong sense of attachment that had formerly bound them to the earth. Her musing on the past (commented on earlier) bespeaks a desire to 'belong' to an older self in a gesture against present loss. Like "Red Hills", "Yamna" is about both physical and metaphorical exile. Yamna makes a passing reference to her nephew's own state of exile at the beginning of her speech. Observing how old her nephew has grown, she makes a nonchalant reference to the immigrant's condition: "You see, growing old in one's homeland/ Is not/ The same as growing old as guest!!" *Matter-of-Fact Griefs* 104) Ironically, however, it is the house, a symbol of homeliness and rootedness, which embodies the idea of exile in the poem. Yamna first refers to herself as being "stuck to the door" (107), as though in an attempt to hold on to her last place of fixity. Yet, the image shows the house also as a place of confinement. It is both a refuge and a prison. Towards the end of her long musing on death, however, Yamna's reference to the house carries the implications that she and the house have come to represent each other. Like her, it has grown old and weak, and like her, it seems to have outlived its allotted time. They are both carriers of a dying tradition and are both anachronistic emblems in a much changed world and, together they are waiting for an approaching death. Yamna thinks that the house is waiting for her to die (111), and it seems that her intuition is right. When her nephew comes back the following year, he finds neither. Yamna's exile is then complete, and her death and the collapse of the house tie up with earlier manifestations of the departure of inhabitants, through death or through exodus to the cities, or simply through temperamental change.

Are the two poems then pessimistic messages of self defeat? Hardly so. The conclusion of the speaker's 'story' in each of them does indeed convey the feeling that the subject has ultimately given in to a mightier power, be it death, exile or simply the bulldozer. However, the 'story' itself gives the voice of the speaker centrality and allows him/her scope to recreate his/her original habitat albeit in words. Through the symbolic act of uniting with the land, the two poets create a space for contemplation whereby the 'anti-heroes' do write a simple history of their bygone times as well as their nearly vanished land. That personal history encompasses the history of other anti-heroes (some of them are there by name, others are only referred to in absentia) and thereby the whole history of the land and its people. The

> But the hardest is when you live
> After your children die!
> Only then will you learn
> What death is! (109-10)

Otherwise, Yamna is generally flippant in her reference to death. Advising the poet not to be unduly worried about it, she uses a series of images showing death as a familiar fellow, who will come to visit or call out a name (*Matter-of-Fact Griefs* 108-9). It is only when her speech further unfold that we could glimpse the link between Yamna's sense of approaching death and her feelings of estrangement from the land and from an earlier way of life. Here the idea of death-in-life acquires wider meanings. Yamna knows that she no more belongs to her surroundings than does the house where she lives. She knows, moreover, that both of them are on the brink of decay.

VIII

The state of death-in-life in both poems reflects the state of the moral death of a community and embodies a process whereby the physical death of individuals acquires wider dimensions by merging into the death of the community. This aspect is stressed with varying degrees in the two poems. Whereas the speaker in "Red Hills" seems to be more preoccupied with the wider death of the community, Yamna focuses more on her own death and the deaths within her narrow circle. In the two poems, however, both the actual and the symbolic manifestations of death finally culminate in what could be considered another key thematic drift, namely the condition of exile. Because the two poems manage to sustain that shifting gauge between the personal and the communal, exile in both of them can be seen as physical and spiritual at once, embodying not just the actual separation from the land, but the fear of "losing that which we most cherish, that which we feel has shaped our identity and continues to nourish us" (Gee 13). The individual/community that can no longer deal with the external manifestations of change retreats towards the self in a gesture of acceptance of what external conditions have brought about.

Of the two poems, it is "Red Hills" that places the stronger emphasis on the idea of exile. There again, exile is both theme and structural motif, deployed at key points in the poem/narrative. The first reference to the death of the father and the resultant change of landscape is juxtaposed to the seemingly incongruous reference to "sabhku Manyonga", another unidentified figure who, we are told:

> ... had the push
> of muscular hands in his chest
> and now lives in drunken exile. (*Red Hills* 2)

This brief story is then quietly bypassed, and the speaker continues with describing scenes of change and death in his surroundings. However, exile is picked up again, rather insistently, in the two short stanzas with which the poem ends. The penultimate stanza opens with a line echoing an earlier one where the red hills were seen as producing "the smoke of man-made thunder"

used to announce the continuity of life, are seen as permanently disappearing (*Red Hills* 2). In the short penultimate stanza, the theme of death is picked up again, with more intensity, and is developed in a more detailed image. This time it is the death of Chipo, which seems to have triggered the utterance in the first place:

> Chipo died this morning.
> No burial song ripped the air
> nor do we feel safe burying her
> knowing tomorrow a bulldozer comes
> to scatter those malnourished bones. (2)

The brief story of Chipo's death works as a reminder of the presence of death on the micro-level, while it also highlights other aspects of the present-day crisis. The penultimate stanza is wholly devoted to that incident, while the visual and acoustic details it brims with link with earlier images of similar nature. The absence of a funereal song to accompany Chipo's death, for instance, contrast with the jubilant "songs/ of the seasons that father once sang" (*Red Hills* 1). Chipo's death brings to the fore issues of more communal concerns, such as the community's inability to practice its customary death rituals and the ruthless presence of the bulldozer as destroyer of both the landscape and the people's identity. The speaker laments the fact that the community, simply referred to as 'we', do not feel safe to bury their dead, since a bulldozer would come the following day and dig up the bodies once more. Here again, the reference to burial rituals is structurally linked to the burial of the father in the first stanza. In the last sentence of the same stanza, the speaker touches upon another aspect of the community's present predicament. Reference to Chipo's fragile bones serves as a reminder of the poverty of the people and stands in contrast to the ruthless might of the bulldozer. Chipo was apparently a malnourished child.

Death as both theme and structural motif occupies central place in "Yamna". One could indeed say that "Yamna" is more about death than about any other thing. From the very start, Yamna appears to be principally preoccupied with her own, and also others', aging and imminent death. She takes the occasion of the poet's visit to her to deliver her musings on that subject. Her opening words testify to that preoccupation. Seeing that the poet, her nephew, has grown rather old, she marvels at her own 'unnatural' survival:

> I saw you once on TV
> And they showed me your picture in the newspaper once
> I said: 'Abdel Ruḥmān has grown old!
> I must have been dead for a hundred years then! (*Matter-of-Fact Griefs* 105)

This condition of death-in-life is indeed central to Yamna's 'monologue'. In an instance of solemnity and serious reflection in her monologue, she speaks of the agony of death-in-life:

> Life has all kinds of pain and grief
> That people do not know of

Yamna is, however, much more preoccupied with the earth than with the sky. Complaining how lonely she feels, she refers to herself as "mazrū'a" to the back of the door for six years (*Matter-of-Fact Griefs* 107), literally 'planted like a tree', which has both negative and positive connotations. The context would suggest that Yamna uses the word in its most negative sense- of someone totally paralysed, and whose immobility has been imposed by external forces; yet in comparing herself to a plant or a tree, Yamna is indeed implying a great deal more. The image highlights her presence as part of the earth, which continues to flourish with the seasons, defying annihilation. This implication strongly contrasts with the negative implications of the image which follows, where the ungrateful sons of the village who had abandoned it and never bothered to come back are compared to tress and plants that have "dried up" and withered away (108) apparently because they had chosen to sever themselves from their roots.

This implication becomes stronger when another of Yamna's similes is examined. After she refers to the poet's two daughters rather disapprovingly, simply because they are 'girls', Yamna recapitulates by saying that even though he could not get himself a son, the poet's "smell on earth" (*Matter-of-Fact Griefs* 106) will continue to live in his daughters. The phrase is an idiomatic expression, suggesting the continuation of someone's presence after they had physically departed. In its mixture of human presence with the earth, the phrase makes a statement to the same effect as the previously discussed image: wo/man and nature are one entity, and death could mean a new form of life, embedded in the continuation of the life of the land.

This last image hints at yet another side of Yamna's relationship with the land. In reproaching the poet for having had children at such a late age, and for not being able to have a son, Yamna is echoing beliefs shared by the wider community. Though she immediately checks her reprimand by asking herself what good her own sons have done her, Yamna does not refrain from making such statements. By her reproduction of folk proverbs and maxims in her utterance, Yamna shows herself as the perpetrator of tradition and further highlights the extent of her rootedness in the land.

VII

The techniques of merging the personal and the communal, of neutralising time, and of creating images that highlight people's unity with the land are linked, on the thematic level, to the foregrounding of two principal aspects of the speakers' lives, which echo and are echoed in the plight of the community, namely death and exile. Each of these thematic preoccupations takes the form of a structural motif in the poems, providing unity to the 'narrative'. In "Red Hills", death is juxtaposed not to life per se, but to a former way of life. Thus the death of the father is linked to the death of the "green hills", and both announce the onset of an unwelcome change on the communal level. The consequences of such a change are outlined in another reference to death, where "the songs of the seasons" which in the past

Hove seems to particularly stress this point when, in the short opening stanza of the poem, the speaker pays homage to that belief, by invoking natural elements and stressing their reciprocity with the father figure. The process of the father growing up becomes inseparable from the acoustic image of the sound of the owl on the moist green hills, of the kinetic image of the eagle swimming in the air, and the humorous image of mother-ant dragging an anonymous victim into a familiar ground (*Red Hills* 1). The images, though seemingly randomly selected, do point out a state of wholeness, where flora and fauna are seen to share on earth in mutual harmony. That the speaker's reference to that earth as both "familiar and unreceding" (1) in the last line of the first stanza is crucial to accentuating the dramatic change it will be seen to undergo throughout the poem.

In the longer second and third stanzas Hove very skillfully picks up the images of the first stanza, highlighting their uncanny transformation in a much altered 'urbanised' setting. The eagle is here "featherless"- a near homophonous reference to the now 'fatherless' speaker- and is now heard reciting "misery to the dusty sky". "Mother-ant" has turned to the speaker's dead father for nourishment. She is probably too scared to surface so as not to be faced with the bulldozer relentlessly transforming the landscape on the ground (*Red Hills* 1-2). The acoustic image of the first stanza is taken up here, but works to portray the wailing song of the eagle and the roaring of the bulldozer. The dominance of the image of the bulldozer in the second and third stanzas shows that it has usurped all the other 'natural' presences, and has come to be the primary actor on the scene.

Having worked diligently through representing the transformation of reality affecting not just man but all living things, the speaker in the second stanza narrows down the focus of the utterance to the key image of the 'red hills' taking the place of the moist green hills of the past. The red hills are perceived at once as a palpable everyday reality and as a symbolic manifestation of decay and death. They are allied with the bulldozer's "eerie giant throat" and the "smoke of man-made thunder" (*Red Hills* 1-2) in another set of images that deliberately clashes with the 'naturalness' of the images of the first stanza.

This recreation of the land through concrete images appears on a much narrower scale in "Yamna". By virtue of her simplicity and lack of education, Yamna does not produce elaborate images in her utterance. She, nonetheless, uses a few similes that are taken from her immediate context. Referring to her nephew's waywardness and aloofness as a child, Yamna uses the image of a *ḥiddāya* (mother-kite) which snatches things and flies far-off (*Matter-of-Fact Griefs* 110). The *ḥiddāya*, a bird-of-prey, is here viewed benevolently. Like the eagle and the mother-ant in "Red Hills", mother-kite here stands for the sense of wild freedom in a peasant community, where a certain amount of what is deemed 'vicious' or 'unruly' by others is inherited.

Do you still tell them in the north
Tales of Fāṭna and Ḥarāji-l-Goṭṭ[xiv]?
Oh my, what a naughty boy you were,
Unlike all the other kids!
Aloof..
Unruly..
And in your magic-filled eyes
You had a lot hidden. (110)

Yamna seems to view the three states of time in continuous flux. She switches from bitterly reminiscing over the past, "those bastards/ Who abandoned us long ago" (*Matter-of-Fact Griefs* 109), to a question about her nephew's wife, which in turn triggers her musing on the future and her questions about the future prospects of her nephew's two daughters (106). In other instances, she can make a round of past, present and future in only three consecutive sentences:

Do you remember Yamna and that face?
Don't you ever believe this life..
It's all deceit!!
If death comes, my son
Die at once. (107)

In Yamna's mental mechanism, not only recourse to an earlier level of consciousness, but a dismantling of the lines of demarcation between past, present and future necessarily accompanies the attempt to handle present disability. This strategy recalls Wole Soyinka's remarks concerning the concept of time in the African imagination. Soyinka sees that the Yoruba do not view time as a mystery, in the same way other (Western European) societies do. The past and the unborn future are consequently not viewed with apprehension, but are seen to "co-exist in present consciousness" (149). The ease with which the two speakers mix past, present and future echoes a similar epistemological given shaping their utterances.

VI

Memory as a defence mechanism against imminent extinction is also linked in the poems with the excessive use of authentic images of the land in both past and present. This is incorporated in the very choice the two poets have made, which is to work through a linguistic variety that is closer to the language of the ordinary people, whose voice they have chosen to represent. Such an artistic strategy is seen by Wole Soyinka as granting writers "decisive imaginative liberation", by allowing them more scope to explore their subject, free from the confines of poetic conventions and "rigid orthodoxies" (121). The speakers' utterance is then not seen to emanate from a narrow view of the world, dictated by an ideology, in whatever guise, but rather from an age-old philosophy whose basic tenets is wo/man's perception of their place as part of a larger community, and of their one-ess with the land they inhabit.

Who abandoned us long ago! (106)

V

An essential element in the dialectic between past and present selves, between individual and communal concerns, is the act of remembering. For both speakers, recalling the past plays a double function. On the one hand it allows the speaker scope to reconstruct, in more vivid terms, a lost place, thereby linking with a less insecure state of existence. On the other hand, remembering makes the act of speaking an act of self assertion through establishing a link with a "coherent 'remembered' and 'conceptual'" self (Neisser 37), and is hence a symbolic gesture against forgetfulness in the present and future alike. Hove's speaker starts with a reference to a past time whose solidity is intensified through reference to the father. The opening statement in each of the first and the second stanzas stresses the continuity of life through reference first to the father, then to the implied son/daughter:

> Father grew up here
> ....
> I grew up here,
> Father died underground seven rainless seasons ago. (*Red Hills* 1)

Throughout the poem, the figure of the father becomes symbolic of a benevolent power to be summoned to stand witness to the changes imposed on a harmonious way of life. The speaker thus keeps returning to the past/ father in an attempt to understand the present. Stating a childish supposition, s/he imagines how:

> If father rose now from the dead
> he would surely not know
> the very ant-hill embracing his blood. (2)

Remembering the past here does not mean merely (re-)visiting it, but calling it to authenticate the present. Within discussion of the role played by symbols and myth in African literature, Chidi Amuta touches upon the use of memory as a mechanism for countering present crises:

> When historically changed conditions necessitates a new level of consciousness, the (literary) imagination usually involves beliefs, symbols and values from a preceding level of consciousness and ethos in order to authenticate and validate new realities. (65)

Whether this level of consciousness is a former state of existence, a mythological past, or simply historical past, could expectedly vary, depending on individual experience. Yamna too, trying to grapple with the changes of life around her, as well as with the prospect of more future upheavals, not excluding her own death, frequently takes recourse into the past. Though the past is inhabited by those who are now dead: Shēkh Maḥmūd, Fāṭna ab-'Andīl (*Matter-of-Fact Griefs* 105) and Raḍiyya and Najiyya (109), it also brings along with it more cheerful memories, whose resonance indicates the continuity of life. Towards the end of her utterance, Yamna mixes reference to upcoming death with cheerful memories of the poet's childhood. For her, the past is not quite dead:

more 'private' person. Yamna is a simple, presumably illiterate, old woman from the south of Egypt. In the preface to the book, al-□Abnūdi refers to her as "the last of the old lanterns of the 'Abnūdi family" (*Matter-of-Fact Griefs* 9)[xiii]. In the poem, she is made to speak to the poet directly, calling him by his first name: 'Abdul Raḥmān, which she pronouns as: 'Abdel Ruḥmān, as it is pronounced in the dialect of the region. Within the body of the poem, she refers to herself as the poet's paternal aunt (106). Unlike the speaker in "Red Hills", she does not dwell with equal authority on the transformation of a land at the hands of bulldozers. Nevertheless, Yamna is capable of making complexly synthesised comments on the transformation of her own life, and of a system of values that is disappearing as new values are seen to interfere to sever the individual from the land. Though not as militant, and professedly a much simpler person, Yamna is certainly more sarcastic and glib.

Yamna's utterance moves along the same lines outlined in relation to the speaker in "Red Hills" above. On the one hand, there is the movement from the presently pertinent occasion of the utterance (the poet's visit after a long absence in the big city in the north), which, as in Hove's poem, comes rather late in the poem, to a freer wandering into past and present that the visit triggers. Yamna moves between remembering a nearby past, the last six years she has spent there "Stuck to the door/ Not called upon by friends nor strangers" (*Matter-of-Fact Griefs* 107), to wandering into a far-off past and remembering her bygone beauty, when she was "beautiful.../ Feared by men (109).

The mixture of present and past in the utterance reflects her isolation from a more familiar kind of life. She remembers the death of dear ones, including her own two daughters, as well as a more coherent way of life. However, she only tentatively hints at such transformation, since she seems to be dimly aware of them. The change in the rural setting, coming as a result of an economic crisis, and triggering a movement of migration of the peasant population in search of better paying employment in the cities or in rich oil countries, can be gauged from references such as the selling of ab-Ghabbān's orchard (*Matter-of-Fact Griefs* 105), the immigration of a number of the inhabitants who never bothered to come back, which Yamna refers to as "bastards" (106), and the decaying houses all around her (111). The change of values that has resulted from that 'rural exodus' can be glimpsed from her passing reference to the changes overcoming the manners of the village inhabitants who do not bother to give her the customary, and much valued, greeting offered to friends and strangers alike (108). The poet himself is one of those who have moved away from the village; yet, since he seems to have left in pursuit of learning and a career as a writer, not in search of money, he is viewed in a much more favourable light by Yamna:

> You are a darling, 'Abdel Ruḥmān.
> Truly love, you're a dear.
> As much as you are busy out there
> You still have a heart
> Not like those bastards

This short opening stanza establishes the main thematic concerns of the poem, through reference to 'father' and the near unity maintained between him and natural phenomena, represented in the owl, the eagle and the ant, and, more importantly, the "moist green hills", which feature only twice throughout the poem, and only near the beginning. The strong link between the peasants (indeed the majority of the Zimbabwean population) and the land is here established through images of harmony that will eventually get disrupted in the rest of the poem. The longer stanza which follows dramatizes a more detailed account, the transformation of the community's harmonious past through the 'rabid' urbanization of the Zimbabwean country-side, and the appropriation of the land by capitalist ventures, thereby effecting a rupture between peasants and their familiar surroundings. Seven years after the death of the father, the situation has dramatically changed:

> Now the featherless eagle, like roast meat,
> recites the misery of the dusty sky.
> Mother-ant never surfaces
> for father is enough meat , underground. (1)

As the speaker moves from a distant to a more recent past, his/her utterance highlights the move from the personal tragedy of the death of the father to a more communal tragedy, represented in the ruthless urbanization of a once harmonious rural community, transforming the landscape and alienating its inhabitants. "Red hills" now replace the more familiar "green hills" of home, while "the sooty homes of peasants/ live under the teeth of the roaring bulldozer" (1).

The two movements go side-by-side until the personal (highly incoherent) narrative of the speaker links with the larger woes of the community. The transformation of the land is seen to touch everybody, and the speaker keeps shifting between personal and communal concerns. Reference to the father, whose death could symbolically be seen as signaling the onset of that malevolent transformation of the land, links with the death of the obscure Chipo in that it further highlights the uncanny transformation of the land. If father was buried underground, Chipo seems unable to secure a decent burial place, only for fear lest a bulldozer comes the following day to scatter her bones (2). The communal note with which the poem ends takes the movement from personal to collective yet a step further. Abandoning his/her personal narrative with which the poem opened, and going beyond the present tragedy of Chipo's death, the speaker closes the utterance on a pessimistic note, where the red hills are giving the whole community an explicit message that that is "home no more" (2).

The technique of presenting personal-cum-collective experience is by no means restricted to postcolonial literature, but is nonetheless one of its defining features. It is thus often foregrounded as a strategy of liquidating the artificial divide between personal and public concerns in a (rural) society (Soyinka 66 and passim). "Yamna" is markedly different from "Red Hills" in that Yamna, the speaker, is at once a more markedly individualised and a

This by no means entails that written poetry cannot be a means of social change. If such a process of reification is an inevitable outcome of colonialism and neo-colonialism, the poets expectedly evolve a strategy for overcoming such limiting imposition. What Hove and al-'Abnūdi have achieved in the poetry is the evolution of a style of writing whereby the individual outcry becomes inseparable from the communal voice. The two poems represent what Ezekiel Mphahlele refers to as the unobtrusive integration of a communal voice in every lyric (*Voices in the Whirlwind* 6). Through the creation of an authentic speaker and the integration of a collective consciousness into that voice, it was possible for Hove and al-'Abnūdi to deal with one of the problematics of postcolonial writing. The adoption of the language of the people and the appropriation of an oral tradition, effected to varying degrees by the two poets, are other manifestations of a return to communality in postcolonial poetry.

An investigation into the nature of the speaker(s) in the two poems would, moreover, be a means of unraveling the relationship between the individual and the community, or in more general terms, between the personal and the communal/political in the two poems. Here two linear progressions can be outlined: the first is represented in a movement from the particular to the general in the speaker's own history, and the other appears in the movement from personal to communal concerns.

Though the speaker's words in each poem spring from a particular occasion, the two speakers downplay the importance of that central event by relegating reference to it to a somewhat belated and cursory phrase in the poem. The actual and immediate occasion of speech is thus bypassed in favour of giving the speaker ampler scope to dwell on other significant moments in his/her life. In "Red Hills", the present occasion that has sparked off the outburst is only dimly revealed towards the end of the poem: the death of an unidentified "Chipo". No attempt is made to better identify Chipo or show her relationship to the speaker. Reference is only made to her death and her malnourished body (*Red Hills* 2). It is the death of the father, "seven rainless seasons ago" (1), however, that acquires more prominence in the poem. It is in fact the figure of the father that dominates the first part of the utterance, with the link between the father and the land strongly established form the onset of the poem. The father is not only an upholder of tradition, but is part-and-parcel of the land and its constituents. The opening lines show the father as comfortably situated in the midst of other natural phenomena:

> Father grew up here
> tuning his heart
> to the sound of the owl from the moist green hills;
> beyond, the eagle swam in the air
> while mother-ant dragged
> an unknown victim to a known hole. (1)

vantage point derived from the broad tenets of a theory of African literature, at the same time combining a close, comparative reading of the two texts, in an attempt to trace the manifestations of such macro-level formulations in the micro-level of the poem. This is an effort to contribute to an ongoing process of addressing the problematic relationship between aesthetics and politically engaged literature. As briefly referred to in the introduction to this paper, the two poems are preoccupied with the relationship between the community and the land. Land is a key issue in both Zimbabwean and Egyptian culture and history. It is central to the individual's sense of identity and is seen as a living manifestation of the presence of the forefathers and is thus central to the individual's and the community's sense of being. In Zimbabwe, this has made the issue of land one of the central arenas of the racial strife, which has continued even in post-apartheid times. In the Egyptian Nile Valley, land (vis. agricultural land) is cherished as an emblem of honour and rootedness. Ownership of the land has been traditionally highly prized and much sought after by families. For an Egyptian or a Zimbabwean peasant, reference to the native 'mother-earth' in legally neutral phrases such as "sustained habitation" (Said 336) might be too shocking to be comprehensible. This strong sense of attachment to the land is seen by most African critics to from the background of much of the literature of Africa (Ngugi *Writers in Politics* 17). Though this relationship is, more often than not, metaphysical and mysterious (Mphahlele *The African Image* 89), it is best approached with the same kind of reverence in which the peasants themselves hold it. As already referred to in the introduction, both Hove and al-'Abnūdi have chosen to incorporate in their poetry central figures who represent this tie with the land and whose plight is centred around their alienation from it[xii]. Land in the two poems is central in a paradoxical way: the appropriation of the land by external forces and the community's alienation from it are behind much of the present predicament; yet, the land is a saving force in that the act of symbolic linking with it through the utterance is what constitutes the speaker's possible final salvation.

IV

This cultural/political issue is disguised in the poems under what seems to be the words of an individual speaker, deeply immersed in his/her immediate personal plight. As the utterance unfolds, however, the individual speaker and the wider community become inseparable. Commenting on the stress on communality of experience characterising African literature, Chidi Amuta makes a fundamental distinction between written poetry, which has relatively recently been introduced in African literature, and the oral poetry of African tribes. Written poetry, he maintains, is part of a fragmentation process in which poetry is 'reified' from collective speech; the tradition of oral poetry being by necessity one of a collective nature wherein a whole community participates. Amuta maintains that such a process of 'reification', which is partly the outcome of the 'colonisation' of literature, disfigures the traditional essence of communality and greater reciprocity characteristic of traditional African literature. It severs the poetry from "socially redeeming action and (turns it) into an object of individual contemplation" (Amuta 176)

identity. This is not to say, however, that such views, strongly voiced by sub-saharan African critics, are not echoed by Arab intellectuals[x]. The point in question here is how far such views have advanced towards the formation of a somehow coherent theory of art and culture in the Arab World.

The theory of African literature that can be seen to emerge from such premises envisages a strong link between literature and society, while highlighting the essentiality of communication with a wide audience base. Wole Soyinka goes as far as denying the relevance of an African literary ideology, in favour of foregrounding the social vision informing the literature (66). As it forthrightly rejects (post)modernist Western literary ideologies, stressing notions of private art, the bent towards pseudo-objectivity, and the destabilization of a central consciousness, the theory of African literature champions perceptions derived from the African world view, indigenous African philosophies and literary tradition, by stressing values such as communality, orality, social protest and realism. In a succinct account of what constitutes literature in a sub-saharan African setting, Ngũgĩ wa Thiong'o sums up the essential features operative behind that conception of literature, foregrounding communality and social vision[xi].

> [L]iterature, as a product of men's (sic) intellectual and imaginative activities, embodies, in words and images, the tensions, conflicts, contradictions at the heart of a community's being and process of becoming. It is a reflection on the aesthetic and imaginative planes, of a community's wrestling with its total environment to produce the basic means of life, food, clothing, and in the process of creating and recreating itself in history. (*Writers in Politics* 5-6)

Though such views seem to represent a coherent understanding of the nature of literature in a postcolonial context, of its function in African societies, and of its relationship to a Western 'mother' tradition, they nonetheless exhibit shortcomings as far as the practice of a close reading and assessment of individual texts is concerned. There is a lot left to be said for example about Ngũgĩ's, Soyinka's or Amuta's methodology of analyzing particular text from the vantage point of their broader formulations about African literature and culture. Here, the 'social vision', translated in the revolutionary content, is often seen to win the day. In that respect, the theory of African literature is not widely different form other 'grand narratives' about literature and culture. What it seems to lack is an accompanying 'aesthetic' theory, devoting more attention to the explication of particular works, by attempting the task of linking its broader formulation to the micro-level of individual works. At present, the situation seems to be that the translation of such broader formulations into an aesthetic perception is largely left to the sensibilities of individual critics, which are, in their turn, informed by the diversity of literary production.

III

What this comparative reading of Hove's "Red Hills of Home" and al-Abnūdi's "Yamna" attempts is an examination of the two poems from a

Citing the tendency of Western European (especially British) modernist poetry towards solipsism, the creation of private symbols and the preference of erudite allusions, Ezekiel Mphahlele sees English poetry from the thirties of the previous century onwards as "mere intellectual juggling". Although this sounds as a gross generalization, and it certainly carries the stamp of his militant style, Mphahlele in fact quotes an imminent British critic, D. J. Enright, giving an equally dismissive verdict on modern British poetry, by labeling it "intellectual frivolity" and "clever meaninglessness" (*Voices in the Whirlwind* 5). Mphahlele is, likewise, adamant in his dismissal of African writers who have assimilated (modern) Western styles and techniques, and have therefore failed to communicate with an indigenous audience at home. He questions the communicability of the poetry of LeRoi Jones (also known as Amiri Baraka), and laments the fact that, while reading Jones, he cannot help feeling that "I belong to a coterie … the chosen ones who can enter LeRoi Jones' mental and spiritual workshop" (38). Mphahlele rejects all pretences of "self-indulgence" in poetry, stressing that "the reader can or must tune in" (11).

In a more soberly sarcastic vein, Wole Soyinka takes issue with both the Western consumer-based literary ideologies and the adoption by the African artist of its basic formulations. The postcolonial writer, he sees, is subject to a process of indirect indoctrination by Western literary and cultural ideologies. The great physicians of the West, argues Soyinka, devise pills to be swallowed by the 'good' African writer who wishes to be healthy enough for later recognition by Western 'health monitors'. Referring to the intellectual hegemony of Western literary establishments on artistic taste, not only in Africa, but on the writer everywhere, Soyinka criticises

> the tendency of the modern consumer-mind to facilitate digestion by putting in strict categories what are essentially fluid operations of the creative mind upon social and natural phenomena, (thus) the formulation of a literary ideology tends to congeal sooner or later into instant capsules which, administered also to the critic, may end by asphyxiating the creative process. (67)

Like other African critics who uphold such views, Soyinka is equally zealous in advocating an alternative that does not merely take into account the revolutionary nature of postcolonial Africa, thereby turning into 'manifesto art', but one that highlights the aesthetic aspect of the project as well.

The views expanded above highlight an underlying belief in the contingency of highlighting the concept of a national culture, a process that would by necessity involve a critique, and ultimately a rejection, of the integration of a powerful Western (ex-colonial) culture in that project. It is a process that makes no pretence towards constructing compromises, or paying lip-service to Euro-centric and Euro-conceived notions of cultural plurality. Thus, dominant critiques of the discourse of identity and of the idea of the nation-state are rejected as superficial; this critical tendency directs its energies instead towards the parallel process of constructing a national

deems 'distinctiveness' as equally damaging. It is worthy of note here that the very idea of 'difference', which Said is wary of, is defended by another group of cultural critics, also within mainstream Western cultural discourse. There, 'difference' is something to be cherished, highlighted by the subject, and not only tolerated, but defended by the other (Hall 270). No attempt is made here to blur difference into a discourse of plurality.

Contrary to the premises of Said's 'integration' project, the cultural agenda proposed by sub-saharan African intellectuals is one in favour of emphasising national-geographic specificities as a weapon of challenging cultural hegemony and ongoing attempts by former colonial powers and present day comprador ruling-classes to obliterate the cultural identity of a people (as a necessary step for expanding a global market). It is a project, moreover, that foregrounds the role of a quasi-Gramscian 'organic intellectual', thus deconstructing the separation between the 'intellectual' and the 'people' implicitly maintained by Said. Frantz Fanon, whose views are widely embraced by Chidi Amuta stresses the expediency of communicating with a specific national culture. Fanon sees national culture not as

> a folklore, nor an abstract populism.... A national culture is the whole body of efforts made by a people in the sphere of thought to describe, justify and praise the actions though which the people has created itself and kept itself in existence. (188)

In order to continue to hold on to that national culture, the issue of national identity can thus hardly be compromised.

For the African writer and intellectual, this has also entailed a rejection of the former colonial masters' 'grand narratives'. Not only are the achievements of Western modernism and postmodernism called into question, but they are occasionally dismissed as irrelevant. This sometimes takes the form of outright militant negation, out of an urgent desire to redress an imbalance. In a letter to the *Times Literary Supplement*, the Nigerian writer, Chinweza says that, as an African artist, his aim is not "to thrust a black face among the local idols of Europe... but to help heave them out of the way." The purpose is, he says, to demonstrate that African writers could be the "equals and betters of those chaps" (in Kermode 550). In other words, to tip the balance in the direction of a peripheral neo-centre. Chinweza's views will, however, remain doubtful, not only for their simplistically dismissive tone, but for their espousing of a discourse of negation that would render any attempt at real participation short-lived, and their echoing of a more 'romanticised' position on the lines of 'black-is-beautiful'. By making the value of African writing dependent on a metropolitan framework of reference, such views, like the pronouncements of Négritude, end up perpetuating the very hegemony they seek to overthrow. A more analytical stance does not so much attempt to play 'we' against 'they' in a battle over sovereignty, but seeks to highlight the fact that 'their' cultural output is the outcome of historical and material conditions that largely differ from 'ours'. Historical contingency is foregrounded.

and which is still very much alive in the Arab world today, between tradition and innovation, between adopting modern (primarily Western) models and foregrounding traditional/indigenous heritage, has had significant positive influence on Arab writings, it is nonetheless a living proof that the dilemma of the Arab writer's and thinker's problematic relation with the West is still far from resolved. This could be seen as stemming from a more basic problematic confounding the majority of Arab intellectuals as regards the problematic issues of nationalism, the nation state and national identity. One prominent example is the Western-based Arab literary and cultural critic Edward Said, whose views on culture, literature, history and politics have been essential to contemporary scholarship on the Middle East. Though Said has produced a systematic critique of the role of the discourse of imperialism on shaping perceptions of its subjects, he seems to relegate the issue of national identity to a marginal position, by envisaging a 'pluralist' solution to its problematics in postcolonial societies. In *Culture and Imperialism*, Said argues,

> (L)abels like Indian, or woman, or Muslim, or American are not more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind.... No one can deny the persisting continuities of long traditions, sustained habitations, national languages, and cultural geographies, but there seems no reason except fear and prejudice to keep insisting on their separation and distinctiveness, as if that was all human life was about. (336)

The synthesis Said proposes here could be seen as an attempt to overcome one of the most complex issues in postcolonial societies – one that has ramifications in almost all aspects of life, be they political, economic, literary or cultural. The idea of national identity, has with the time constituted a kind of 'discourse of difference' that was seen to have been easily embraced by essentially racist political projects. A liberal-humanist counter-discourse was therefore urgently needed to blur rigid differences by deconstructing the 'fiction' of the nation-state[ix], and promoting the idea of hybridity. Said's synthesis towards that end, however, remains doubtful as a result of the fact that it largely ignores, or chooses to downplay, the huge power imbalance in today's world, which often makes the presumably 'two-way traffic' of cultural influence one of appropriation of the 'weaker', pre-capitalist, societies by the stronger, capital-motivated former colonial lords- a condition which could later result in another situation of cultural hegemony akin to that initially challenged by Said. In advocating a subversion of the one-dimensional concept of identity and in his passionate critique of the politics of nationality, Said makes almost no distinction between being 'mainly' Indian, woman, Muslim, or American, and being 'exclusively' so. While he deems the latter limiting, indeed impossible, in a transnational world, Said seems to conceive of the former in almost the same terms. His postulation, postulation of cultural 'pluralism' could be sees as relevant to only the 'intellectual' strata who experience that kind of cultural pluralism and whom he seems to be addressing. Though Said can often manage to successfully drive home the idea of how counterproductive an insistence on 'separation' can be, he often falls short of accounting for why he

various literary choices, varying from overtly militant to subtle protest literature, and deriving from an indigenous tradition.

These two literary practices cannot be divorced from political and social stances as much as they cannot be separated from wider cultural sympathies. Ngũgĩ wa Thiong'o's writings in general foregrounds the cultural aspect of Amuta's categorization, seeing the struggle in Kenya (and postcolonial Africa at large) as one based on a conflict between a "national patriotic culture against the onslaught of a foreign-based culture reflecting imperialist interests." (*Writers in Politics* ii) In making that distinction, Ngũgĩ is voicing a deeply rooted conviction permeating sub-saharan African writing on literature and culture, particularly in a postcolonial context[vii]. Starting from the early sixties of the previous century and up to the present, such views have come to constitute a solid basis for a postcolonial theory of African literature and culture, which, though largely drawing its basic tenets from Marxist ideology and views on literature, has moved into a direction dictated by the demands of its own specific context, while being at the same time constantly revitalized by its own indigenous tradition. This is what Amuta refers to as "modified Marxism", or a kind "radical pluralism" (Amuta 174).

Amuta makes a valid distinction between the two varieties of Marxism shaping the outlook on literature in the West and in Africa. While contemporary Western Marxist theory, as articulated by Frederic Jameson and Terry Eagleton among others,

> has been concerned mainly with defining the precise relationship between advanced capitalism and art in the form of post-modernism, radical Marxist literary theory in Africa and parts of the Third World is preoccupied with the responsibility of literature and art in the task of national liberation, anti-imperialism and the redressing of social inequities within individual national societies. (45)

The function of literature and the role of the artist in the struggle against colonialism and neo-colonialism can hardly be overemphasised. Linking literature to the liberation struggle is, moreover, not seen to conflict with the artistic autonomy of that literature. Ngũgĩ wa Thiong'o sees literature in postcolonial Africa as an embodiment of a community's process of self-realisation. Though he marks the difference between an immediate engagement with a "community's wrestling with its total environment" and the response of the writer "on the aesthetic and imaginative planes", Ngũgĩ stresses the inseparability of the two. The writer, he sees, registers all the manifestations of the struggle in the process of which a community "recreate(s) itself in history" (*Writers in Politics* 54).

In that respect, sub-Saharan literary and cultural critics seem to have resolved the conflict in more unequivocal terms than their North African (vis. Arab) counterparts. Though the debate, which took shape towards the end of the nineteenth century and during the early decades of the twentieth century[viii]

their poetry from the hegemonic intimidations of metropolitan literary models. Ngũgĩ' wa Thiong'o's comments about language, however, can be seen to point at issues larger than linguistic sympathies. The choice of language register is embedded in the choice of idiom, representing the values, customs and mind style characteristic of a group of people- what he refers to as "the *real* language of the struggle in the actions and speeches of [the] people... their heritage of orature, and above all,... their great optimism" (*Moving the Centre* 74 emphasis original). The writer's role, as perceived by Ngũgĩ's, is to partake of that heritage and give expression to it in a medium that would communicate with those people from whom s/he has derived inspiration. The postcolonial poet's manipulation of varieties of the vernacular idiom, and the concomitant search within indigenous literary traditions announce his/her departure from both an avant-garde Western-conceived literary practice and a conservative tradition guarding an orthodox view of literature at home. Both these choices are obviously dictated by views of literature as the property of an elect group, while ignoring that literature's imperative to communicate with a predominantly illiterate audience. Some Third World writers, however, find themselves unable to afford the luxury of ignoring the question of the audience, since the act of communicating with a large public "coincides with their reason for existence" (San Juan Jr. 12). Hove and al-Abnūdi both make the choice, linguistic and otherwise, to put aside what the Cuban poet Nicholas Guillen calls, "mere plays of the imagination, ... useless verbalism, ... idle glitter, ... amusing crossword puzzles, ... deliberate obscurism, all of which please those very imperialists who exploit and suffocate us" (in San Juan Jr. 27), and to try to reproduce the language of ordinary people.

II

In the choice to write a sober poetry that is essentially shaped by the "imperative of political commitment" (San Juan Jr. 12), both Hove and Al-Abnūdi' demonstrate one possibility of how the dilemma of the postcolonial writer can be overcome in two contemporary settings as far apart as Zimbabwe and Egypt. The writer who upholds such a role chooses to wade through a counter current. In *Theory of African Literature: Implications for Practical Criticism* Chidi Amuta sees that two 'tribes' of poets have emerged in postcolonial writing:

> those who use their art to legitimize, uphold and advance the status quo and those who use their talents to challenge the ruling class and thus champion the cause of those who bear the burden of oppression. All attempts to strike a balance are opportunistic and hypocritical. (177)

Amuta's postulation would still hold true when its rigid categorization is stretched so that it does not merely refer to social and political sympathies, but to cultural and aesthetic alignments as well. Thus, the upholders of the 'status quo' could also be seen as writers who both accept and perpetuate literary practices inherited and appropriated from a former colonial master (who persists in the guise of a 'new' ruling class), while the 'tribe' which opts to challenge that 'comprador' ruling class would also be seen as representing

The two poets' professed alignment with the rural poor is not reflected only in their choice of subject-matter, or in their attempt to give voice to speakers who represent the inhabitants of rural areas, but also in their adoption of the very idiom of those common people. A native Zimbabwean, Hove publishes poetry in both English and *shona* (the largest indigenous dialect in Zimbabwe). In his use of English, however, he opts for what has in African writing come to be known as "'Africanised' English", which, in Hove's case, introduces "a fairly literal translation of *shona* sentence structure, proverbs, terminology, and imagery" (Veit-Wild 7). In so doing, Hove is announcing a stance not uncommon in African writing regarding the uneasy place of English in postcolonial African literature. The debate over the use of the 'coloniser's language' in Anglophone African literature[iii] could be seen to have settled into a kind of synthesis, in which the English used is a blend of European and native characteristics, moulded through various strategies of indigenisation (Bamiro 2-4). Foregrounded are features such as the recreation of the rhythms of African speech, the integration of African idioms, lexical features and syntactic patterns, and orality[iv]. This renders the English used a 'native' variety, which retains the power to communicate with a larger African audience. On the other hand, al-'Abnūdi's poetic project has been one of adopting a colloquial dialect, which is the 'un-standard' variety of 'official' Arabic in Egypt, and whose suitability as vehicle for literary expression is still widely contested in Egyptian literary circles[v]. From the un-standard varieties of the Egyptian colloquial idiom, al-'Abnūdi predominantly uses a still 'less standard' variety[vi], which is the language of the peasants of the southern villages of Egypt (mainly the Qena province).

In the work of the two poets, the conflict between the 'protagonists' and their historical conditions finds reflection in the latent conflict between the less accepted variety of the language and the 'standardised' code, a conflict which Ashcroft et al see as both constituting a 'counter-discourse' and possessing the capacity to enhance the possibilities of the language (Ashcroft et al 62). More than representing a world view and an ideological stance, the choice to write in an 'un-standard' (vernacular) variety underscores a literary practice which betrays the writer's inclination to dig deeper into the indigenous heritage of his people and to incorporate it in a literature that tries to act as a medium of self assertion. Though the poetic strategies the two poets use to work through to that end will be discussed in more detail within the body of the paper, I wish here to dwell at some length on what such an ideological and literary choice implies with regard to wider contested issues in postcolonial (particularly sub-saharan and Arabic) literature. The choice of a linguistic medium here reflects a wider cultural and by extension, ideological stance, one of total alignment, in Ngũgĩ wa Thiong'o's words, "with the people: their economic, political and cultural struggle for survival." Such alignment, Ngũgĩ maintains, means that the writer "will have to confront the language spoken by the people." (*Moving the Centre* 74).

In divorcing themselves from the 'English-ness' of the English language, Anglophone African writers symbolically announce the liberation of

The Subaltern Faces Extinction in Chenjerai Hove's "Red Hills of Home" and 'Abdul Raḥmān al-'Abnūdi's, "Yamna"

Randa Abou-bakr

The Zimbabwean poet Chenjerai Hove's "Red Hills of Home" (*Red Hills of Home* 1-2) and the Egyptian poet 'Abdul Raḥmān al-'Abnūdi's "Yamna" (*Matter-of-Fact Griefs* 104-11) both deal with the experience of estrangement, alienation and death of the ordinary wo/man, who is threatened with annihilation at the hands of repressive socio-economic forces. Both poems embody the voice of a subaltern, who, faced with imminent extinction, can do very little to avert such fate except give an interior monologue, in which s/he tries to assert a sense of identity. The plight of the speaker in each poem could, broadly speaking, be seen to originate from a crisis in the relationship between the individual and the land s/he lives in. The attempt to counteract such a crisis, which can be said to be at the heart of most postcolonial literature (San Juan Jr. 22-3), is represented in the two poems in a symbolic act of connecting with the very land being pulled away by force. Moreover, the voice of the individual speaker in both poems, though engaged in what appears to be a very private narrative of the self, can be seen to integrate the larger communal concerns of fellow wo/men, therefore acting as testimony of the plight of a whole community.

The poetry of Chenjerai Hove (b. 1954) and 'Abdul Raḥmān al-'Abnūdi (b. 1938) betrays the two poets' stance of solidarity with the weak members of society (particularly the rural poor) who have been acted upon by various historical conditions, be those the colonial past, or the neo-colonial present. Since the two poems under discussion have been written during, and refer to, a post-independence setting[i], the predicament of the subject outlined in this paper is the result of his/her struggle with much altered surroundings in a fast changing world. In various areas in both Zimbabwe and Egypt, the rural population has been threatened with uprootedness as a result of a trend of capital-motivated urbanization, which did not result only in an exodus from the country to the city (in the case of Egypt) and in successive waves of famine (in the case of Zimbabwe), but in a transformation of systems of values and a threat of extinction facing an older way of life. In an unpublished article, Chenjerai Hove describes his poetic project as one seeking to highlight "what it is to be powerless… and at the same time try to retrieve our historical conscience in an age when the worst can happen to the weak and the strong in our societies made fragile by so many political and cultural forces."[ii] Like Hove, al-'Abnūdi does very little to conceal his sympathies with the poor and helpless, in other words the 'silent majority', of his land. Referring to the characters who are given the chance to speak in his poetry, he says that they are those who "do not articulate most of what they feel and what they wish to reveal.. the poor peasants in the villages of the Egyptian south, where words are not mere words, but a vibrant concrete history of both the individual and the community" (*Letters from Ḥarāji al Goṭṭ* 5).

يطلب من

• مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة - ت ، ٣٩١٤٣٣٧

• مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ، ٣٩٣٩١٩٣٠

• مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس ، ٤٨٣٣٣٠٢

• مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت ، ٠٣٢٠٥٥٣٨٠

• مكتبة الأداب
٤٢ ش الأوبرا القاهرة ت ، ٣٩٠٠٨٦٨ - ٣٩١٩٣٧٧

• مكتبة دار العلم
الفيوم - حي الجامعة ، ت ، ٣٤٥٨١٢

رقم الإيداع	٥٥ ٤٧ /٢٠٠٣

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة ت ، ٧٧٩٧٥٥٠

نور
لأعمال الكمبيوتر



حسن عبد الحليم
ت ، ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

No . (20)

SEP 2003

